الدكتور أحمد زياد محبّك

مُدرّس الأدب العربي الحديث
في كلية الآداب - جامعة حلب

المسرحيّة التاريخيّة
في المسرح العربي المعاصر





دمشق ـــ أوتوستراد المزة
هاتف
٢٤٤١٢٦ ـــ ٢٤٣٩٥١ ـــ ٢١٣٨٢١
تلكس: ٤١٢٠٥٠
ص.ب: ١٦٠٣٥
العنوان البرقي
طلاسدار
TLASDAR

ريع الدار مخصص
لصالح مدارس ابناء الشهداء في القطر العربي السوري

المسرحيّة التاريخيّة

في المسرح العربي المعاصر

الدكتور أحمد زياد محبّك
مُدرّس الأدب العربي الحديث
في كلية الآداب - جامعة حلب

المسرحيّة التاريخيّة

في المسرح العربي المعاصر

دار طلاس
دمشق
١٩٨٩

مقدمة

يُعنى هذا البحث بظاهرة في التأليف المسرحي، هي اتخاذ التاريخ مصدراً، والمقصود بها ارتباط المسرحيات بالتاريخ، أياً كان شكل هذا الارتباط، أو طبيعته، أو مستواه، كاعتماد المسرحية على شخصية من التاريخ، أو حدث، أو زمان، أو مكان، أو على ذلك كله، سواء أتقيدت بحقائق التاريخ كلها، أو بعضها، أم لم تتقيد.

واختيرت الظاهرة في سورية ومصر، لما بينهما من تشابه فيها، يبلغ أحياناً درجة التماثل، ولم تميز في أحد القطرين عن الآخر، فهي في كل منهما نتاج ثقافة واحدة، وشعب واحد، يواجه تحديات واحدة، ويعاني مشكلات واحدة، على الرغم مما بينهما من حواجز، وعلى الرغم مما يختص به كل قطر من ملامح تميزه، ولكنها لا تفصله عن أي قطر آخر، من أقطار الوطن العربي، فهي كالملامح المختلفة في الأشقاء، تمنح كل واحد ما يميزه، ولكنها لا تلغي انتماءهم إلى أرومة واحدة.

أما اختيار درس الظاهرة في سورية ومصر، دون غيرهما من الأقطار العربية الأخرى، فلتحديد مجال البحث، وتيسير إمكان الوقوف على مصادره ومراجعه، في وقت أخذ يصعب فيه الوقوف في قطر، على النتاج الثقافي،

لقطر آخر ، وهذا اعتذار ، وليس بتسويغ ، ولا مبرر ، والمؤمل أن يكون البحث تمهيداً لبحث آخر ، يشمل الوطن العربي كله .

واختيرت للبحث مرحلة ، لتحديد زمانه ، تمتد من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٧٥ م ، وهي ذات عهود متعددة ، مرت بها الظاهرة في أشكال مختلفة من التطور ، وعالجت في أثنائها قضايا عدة ، يرتبط معظمها بما يجد في الواقع من أمور ، ولا سيما السياسية منها ، وأهمها ما اتصل بحرب الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ .

ولقد تم انتقاء أمثلة للظاهرة محدودة ، تتيح إمكان السبر والتحليل ، وتتجنب الرصد السريع ، والمسح الشامل ، وقد روعي فيها إمكان تمثيلها معظم ما في الظاهرة من قضايا وأشكال واتجاهات ، كما روعي فيها حجم التأليف في كل من القطرين ومستواه ، فاختيرت لذلك تسعة نصوص ، لثمانية مؤلفين من سورية ، وأحد عشر نصاً ، لعشرة مؤلفين ، من مصر .

وتناول البحث الظاهرة من جوانب ثلاثة : الموضوعات ، والرؤية ، والفن ، وقد خص كل جانب منها بباب ، فكان في البحث ثلاثة أبواب ، حملت العنوانات التالية : (موضوعات المضمون) و(الرؤية الفكرية) و(القضايا الفنية) .

وقد انقسم كل باب إلى فصلين ، وهما في الباب الأول : (الموضوعات من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٦٧ م) و(الموضوعات من عام ١٩٦٧ إلى عام ١٩٧٥ م) وهما في الباب الثاني ، (الموقف من التاريخ) و(فهم التاريخ) ، وهما في الباب الثالث ، (البناء الفني) و(لغة الحوار) .

وتم تقديم تمهيد لتلك الأبواب يتناول طبيعة اتخاذ التاريخ مصدراً

للتأليف المسرحي، وتاريخه في سورية ومصر، كما تم وضع خاتمة لها تلخص البحث، وتعرض أهم نتائجه.

ولقد سعى البحث إلى الارتباط بالنصوص، فانطلق من قيمها الفكرية والفنية في الفهم والتحليل والتقويم، على الرغم مما فيها من تعدد وتنوع واختلاف، واستمد منها مصطلحاته، ولم يحاول فرض شيء عليها من خارجها، وإن كان ذلك كله لا يلغي تمسكه بموقف محدد.

حلب ــ الأول من ربيع الأول ١٤٠٩ الموافق ١١ تشرين الأول ١٩٨٨.

أحمد زياد محبّك

المسرحيات التي بني عليها البحث
مرتبة وفق تاريخ نشرها

الرقم	المسرحيـــــــة	المؤلـــــف	القطر	تاريخ النشر
١	ميسلون	بدر الدين الحامد	سورية	١٩٤٦
٢	غروب الأندلس	عزيز أباظة	مصر	١٩٥٢
٣	صقر قريش	محمود تيمور	مصر	١٩٥٦
٤	السلطان الحائر	توفيق الحكيم	مصر	١٩٦٠
٥	دار ابن لقمان	علي أحمد باكثير	مصر	١٩٦١
٦	الراهب	د. لويس عوض	مصر	١٩٦١
٧	سليمان الحلبي	الفريد فرج	مصر	١٩٦٥
٨	الفتى مهران	عبدالرحمن الشرقاوي	مصر	١٩٦٦
٩	مأساة الحلاج	صلاح عبدالصبور	مصر	١٩٦٦
١٠	ابن الأيهم الإزار الجريح	سليمان العيسى	سورية	١٩٦٦
١١	غادة أفاميا	عدنان مردم بك	سورية	١٩٦٧
١٢	حكاية الأيام الثلاثة	د. عمر النص	سورية	١٩٦٨
١٣	ثأر الله	عبدالرحمن الشرقاوي	مصر	١٩٦٩
١٤	مغامرة رأس المملوك جابر	سعد الله ونوس	سورية	١٩٧٠
١٥	يا سلام سلم الحيطة بتتكلم	سعد الدين وهبة	مصر	١٩٧١
١٦	محاكمة الرجل الذي لم يحارب	ممدوح عدوان	سورية	١٩٧٢
١٧	المهرج	محمد الماغوط	سورية	١٩٧٣
١٨	سهرة مع أبي خليل القباني	سعد الله ونوس	سورية	١٩٧٣
١٩	رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم	نعمان عاشور	مصر	١٩٧٤
٢٠	رضا قيصر	علي عقلة عرسان	سورية	١٩٧٥



اتخاذ التاريخ مصدراً للتأليف المسرحي

١ــ مصادر العمل الإبداعي.
٢ــ طبيعة اتخاذ التاريخ مصدراً.
٣ــ تاريخ اتخاذ التاريخ مصدراً.

- ١ -

مصادر العمل الابداعي

مما لاشك فيه أن المصدر الأول للعمل الابداعي عامة، هو تجربة الحياة الواقعية، التي يعانيها الأديب، بمستوييها الفردي الخاص، والاجتماعي العام، بما في كل مستوى من مكونات، وبما بين بعضها وبعضها الآخر، في كلا المستويين، من علاقات متعددة، وتأثيرات مختلفة متبادلة، يصعب فصل بعضها عن بعض، تسهم جميعاً في تزويد الأديب بمادة عمله الابداعي، وتمده برؤيته الخاصة، وتشكل موقفه، وتصنع هدفه، وتمنحه صفاته المميزة، وتكون حافزاً له على الابداع، سواء أكان واعياً ذلك أم لم يكن، وسواء أقره أم أنكره.

وثمة مصادر أخرى، غير تجربة الحياة الواقعية، تبدو في بعض الأحيان وحدها مصدر العمل الابداعي، فيظهر مبنياً عليها، مستمداً منها مادته وشكله وبناءه وهدفه، ومن تلك المصادر الأسطورة والتراث الشعبي والتاريخ والعمل الابداعي نفسه.

ومن الأعمال الابداعية المبنية على مثل تلك المصادر في المسرح في سورية، مسرحية (شهريار) (١٩٦٦) للدكتور (عمر النص)، وهي مبنية على أسطورة شهرزاد، و (المهر زاهد) (١٩٧٤) لمؤلفها (حسيب كيالي)، وهي تتخذ من إحدى الحكايات الشعبية مصدراً لها، و (ابن الأيهم الازار

الجريح) (١٩٦٦) للشاعر (سليمان العيسى) التي تعيد قصة إسلام (جبلة الأيهم) وارتداده في عهد (عمر بن الخطاب) ، ومسرحية (هاملت يستيقظ متأخراً) (١٩٧٥) ، لمؤلفها (ممدوح عدوان) ، وهي مبنية على مسرحية (هاملت) (١٦٠٠) لمؤلفها (وليم شكسبير) .

ولكن مثل تلك المصادر ليست إلا جزءاً من تجربة الحياة نفسها ، تغنيها ، وتغتني بها ، وحين تبدو وحدها مصدر العمل الابداعي ، فما هي على الأغلب إلا وسيلة مستعارة ، للتعبير عن تجربة الحياة نفسها ، ولكن بأسلوب آخر مختلف ، يعتمد على مادة هي غير مادة تجربة الحياة الواقعية ، في الظاهر ، ولكنها هي نفسها ، عند التحقيق .

وحين تكون تجربة الحياة وحدها المصدر الأول للعمل الابداعي ، في مادته وبنائه وهدفه ، فإن ذلك لا يلغي أثر المصادر الأخرى ، لأنها جزء من تجربة الحياة نفسها ، وكثيراً ما تظهر في أشكال وأساليب مختلفة ، حتى حين تكون مادة العمل الابداعي مستمدة من تجربة الحياة نفسها .

ومن أمثلة ذلك في المسرح في سورية ، مسرحية (الحداد يليق بأنتيغون) (١٩٧٨) لمؤلفها (رياض عصمت) ، فهي مبنية على تجربة الحياة الواقعية ، ولكنها تشير إلى أسطورة (أنتيغون) ، كما صورتها مسرحية (أنتيغون) لمؤلفها (سوفوكليس) ، كما تشير إلى مسرحية (الحداد يليق بإلكترة) (١٩٣١) لمؤلفها (يوجين أونيل) .

ولئن دل ذلك على شيء فهو يدل على وحدة مصادر العمل الابداعي ، وارتباطها جميعاً ، بعضها ببعض ، ولو بدا أحدها طاغياً ، أو بدا هو المصدر الوحيد .

○

وتَعَدُّدُ مصادر العمل الإبداعي قديم، نبه إليه (أرسطو) في مقارنته بين الواقعي والمحتمل، وهو يعرض لثلاثة مصادر، هي الواقع والأسطورة والتاريخ، ويُعنى بطريقة إفادة الشاعر منها، من خلال فهمه الشعر محاكاة، أي خلقا لأمور يمكن أن تقع بالاحتمال، أو الضرورة، وليس نقلاً لما قد وقع حقيقة.

ويمثل ذلك قوله «أما في المآسي فالشعراء يتعلقون خصوصاً بأسماء من وجدوا وعاشوا: والسبب في هذا أن الممكن أمر يعتقد به، فإذا كان مالم يقع لا نعتقد لأول وهلة أنه ممكن، فإن ما وقع فعلاً من البين أنه ممكن، لأنه لو كان مستحيلاً لما وقع، ومع ذلك ففي المآسي نجد أن شخصاً أو شخصين فقط هما من بين الأسماء المشهورة المعروفة، بينما سائر الأسماء مخترع، وفي بعض المآسي لا نشهد شخصاً واحداً معروفاً، ومع هذا فلا ينقص ذلك من قدرها ومتعتها، ولهذا لاداعي إلى الحرص بأي ثمن على الخرافات التقليدية التي تدور عليها مآسينا، بل هذا حرص يثير الاشفاق، لأن التواريخ المعروفة ليست معروفة في الواقع إلا لفئة قليلة من الناس، ومع هذا فكل المشاهدين يستمتعون بها، ومن هذا كله يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار، لأنه شاعر بفضل المحاكاة، وهو إنما يحاكي أفعالاً»(١).

إن (أرسطو) يأخذ على كتاب المآسي في عصره حرصهم الشديد على الأخذ بالأساطير المعروفة، وتعلقهم بالشخصيات التاريخية، ويتمنى عليهم أن يصنعوا الحكايات، ويخترعوا الشخصيات، ويقلل من قيمة الشاعر الذي يتخذ موضوعه من أمور وقعت فعلاً، ولا يرى له فضلاً سوى انتقائها، دليلاً على ما يمكن أن يقع، وهو لا يحظر عليه ذلك، ولكنه يفضل عليه الشاعر الذي يصنع حكايته.

---

(١) أرسطو طاليس، فن الشعر، تر. د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية، ١٩٧٣، ص ٢٧.

— ٢ —

طبيعة اتخاذ التاريخ مصدراً

ويبدو التاريخ من أهم المصادر التي اعتمد عليها التأليف المسرحي، لأن التاريخ يتفق في طبيعته والمسرح، فكلاهما يعنى بالمواقف التي يتقرر فيها مصير فرد أو شعب، فيبرز الصراع بين طرفين، وتظهر شخصية عظيمة، ويقع حدث جلل.

والمسرحية التي تتخذ من التاريخ مصدراً لها هي «محاولة جدية لاعادة بناء حياة إحدى الشخصيات التاريخية، أو أحد العهود التاريخية، أو قسم منها، وإبرازها في شكل مسرحي، وكاتب التمثيليات التاريخية ينتقي كل شخصياته أو معظمها من بين صفحات التاريخ، ويضيف إليها أخرى من مخيلته ليحسن قصته أو يقوى أثرها»[٢].

ولكنَّ ثمة فرقاً بين التاريخ والمسرح، «فأحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة، وأسمى مقاماً من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي»[٣].

---

(٢) ماركس، ملتون، المسرحية كيف نتذوقها وندرسها، تر. فريد مدور، دار الكتاب العربي، بيروت ط. أولى، ١٩٦٥، ص ٢٥٤.

(٣) أرسطو طاليس، فن الشعر، ص ٢٦.

ومما لاشك فيه أن التاريخ قد تطور ، وأصبح يتجاوز رواية الأحداث إلى اكتشاف ما وراءها من أسباب ، واستخلاص القيم الكلية ، ولكن مثل ذلك الفرق بين المسرح والتاريخ يظل قائماً ، لأن الغاية من التاريخ هي المعرفة ، على حين لا يسعى إليها المسرح ، وإذا ما تبناها في مذاهبة الحديثة ، فإنه يتجاوزها ، ولا يقتصر عليها ، كما يفعل التاريخ .

ولكن على الرغم من ذلك يظل التاريخ أهم مصدر للتأليف المسرحي ، لما يقدم من مادة يمكن الافادة منها في تكوين نص مسرحي .

« إن أحداث التاريخ تعين الكاتب .. أكثر مما تعينه أحداث الجيل المعاصر ، لأن أحداث التاريخ قد تبلورت على مر الأيام ، فاستطاعت أن تنزع عنها الملابسات والتفاصيل التي ليست بذات بال ، من حيث الدلالات التي يتصيدها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يسعى إليه في عمله الفني »[٤] .



ولكن ما يستمد من التاريخ ، ويقدم في نص مسرحي ، يختلف في طبيعته وتركيبه والغاية منه ، اختلافاً كلياً ، عما كان عليه ، وهو في نصه التاريخي .

« إن الكاتب إذ يتناول موضوعاً تاريخياً ، لا تكون مهمته تسجيل ما حدث في التاريخ ، كما حدث ، فتلك مهمة المؤرخ ، وأما مهمته ، فهي أن يخلق في إطار تلك القطعة من التاريخ عالماً جديداً ، تقع فيه الأحداث ، وتتصرف فيه الأشخاص ، وتنعقد فيه المشكلات ، وتصدر عنه النتائج ، لا كما أثبتته سجلات التاريخ ، بل بمقتضى الصورة العامة ، التي تخيلها على ضوء

---

(٤) باكثير ، علي أحمد ، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ط. ثانية ، ١٩٦٤ ، ص ٣٩ .

معرفته بحياة ذلك العصر، على وجه خاص، وخبرته بالحياة الانسانية، على وجه عام، مستهدياً في ذلك كله بالهدف الذي يرمي إليه، والرسالة التي يريد أداءها»[٥].

إن اتخاذ التاريخ مصدراً للتأليف المسرحي، لا يعني تقديم عمل تاريخي، يحقق في الماضي، ويكشفه، ويعرف الناس إليه، وإنما يعني تقديم عمل فني، يرتبط بالحاضر، ولكنه يتخذ من الماضي وسيلة إلى ذلك الارتباط.

«إن استحضار جوهر التاريخ وحقيقته قد يفقد معناه إذا هو لم يعبر عن حركة هذا التاريخ المستمرة القادمة نحو عصرنا، لقد كتبت الدراما المعاصرة لنا، ولم تكتب لأولئك الذين عاشوا في التاريخ، فإذا سقط ظل التاريخ علينا، من خلال الدراما التي تستحضر جوهره، فإن هذا الظل لابد أن يكتسب لون العصر الذي سقط عليه»[٦].

«إن علاقة كاتب ما بالتاريخ ليست شيئاً خاصاً ولا معزولاً، إنها عنصر مهم من العناصر التي تؤلف علاقته بكامل الواقع، ولاسيما المجتمع، وهذا لا يعني طبعاً أن علاقة الكاتب بالتاريخ يمكن أن تساوى ميكانيكياً بعلاقته بالمجتمع المعاصر، بل بالعكس، يوجد تفاعل معقد جداً بين علاقته بالحاضر، وعلاقته بالتاريخ، إلا أن فحصاً نظرياً وتاريخياً أدق لهذه العلاقة، تبين بأن علاقة الكاتب بمشاكل الحاضر الاجتماعية حاسمة»[٧].

ولذلك يبدو من التعسف تقييد الكاتب بحقائق التاريخ، ومطالبته بالتزامها، وعدم الخروج عليها، لأنه لا يكتب بحثاً تاريخياً، وإنما يكتب عملاً

---

(٥) المصدر السابق، ص ٣٥.
(٦) خشبة، سامي، شخصيات من أدب المقاومة، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٠، ص ٣٨.
(٧) لوكاتش، جورج، الرواية التاريخية، تر. د. صالح جواد الكاظم، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٨، ص ٢٤١.

فنياً، يسعى فيه إلى طرح فكرة جديدة، ترتبط بعصره، ولا ترتبط بالتاريخ، وما اتخاذ التاريخ مصدراً، إلا وسيلة للتعبير عنها.



إن «تقسيم المأساة إلى تاريخية وغير تاريخية ليس له أية قيمة جوهرية، فأبطال هذه وتلك يمثلون بقدر واحد تَحققُّ قوى الروح الانساني الخالدة الجوهرية، وهذا هو السبب في أن تحريف الأشخاص التاريخيين يبدو حقاً لا مراء فيه.. ينبع من ماهيتها ذاتها، فقد يريد كاتب مأساة تصوير بطله في وضع تاريخي ما، وقد يجد في التاريخ ما يوفر له مثل هذا الوضع، فإذا كان البطل التاريخي لهذا الوضع لا يتطابق والمثل الأعلى للكاتب، كان لهذا الحق الكامل في تعديله كما يرى»(٨).

ولا حجة للذين يرفضون الخروج على حقائق التاريخ، والتغيير فيها، غير الحرص على تلك الحقائق، ويبدو مثل ذلك الحرص مطلوباً في البحث التاريخي، لأنه من طبيعته وغايته، ولكنه ليس مطلوباً في العمل المسرحي، لأنه ليس من طبيعته، ولا من غايته.

وكان (عباس محمود العقاد) قد حمل على الشاعر (أحمد شوقي) فتقصى المواضع التي خالف فيها حقائق التاريخ في مسرحيته الشعرية (قمبيز)، وأظهر معرفة ضليعة بالتاريخ، ثم قال «للشاعر أن يسد نقص التاريخ في حيث سكت، وله أن يفتن في تصوير حقائق التاريخ ليبعثها جديدة ويلبسها ثوب الحياة المشهودة، ولهذا تسمى الرواية تاريخية، ويراد النظم في الموضوعات المهجورة، أما أن يتناول الشاعر الحقائق ليمسخها ويناقضها، فذلك مالا يجوز له بحال، ولا يغني فيه عذر، إلا أن تكون رواية التاريخ

(٨) بيلنسكي، نصوص مختارة، تر. يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٠، ص ٢٦٧.

معناها أن نشوهه ونكذب عليه، وذلك معنى من الرواية التاريخية، لا يخطر لأحد على بال»[٩].

ولقد ألف (العقاد) نفسه بعد ذلك كتاباً عنوانه (التعريف بشكسبير) تعرض فيه للمسرحية التاريخية، وازدهارها أواخر القرن السادس عشر في (انكلترة)، وما كان لها من أثر في المجتمع، فقال: و«كان من هذا الأثر استقلال الكتابة المسرحية وكفاية الفن المسرحي بذاته، فتعود الناس أن يروا ما يعرض على المسرح عملاً مكتفياً بذاته، مهماً لأسلوب عرضه وأدائه، غير متوقف على القصة ولا على الحادثة ولا على التاريخ نفسه، وربما كان من أثره أيضاً إباحة الخروج على التقاليد المسرحية في توحيد الزمن والمكان والواقعة.. بل ربما كان لكفاية الفن المسرحي بذاته أثر في إباحة التصرف بترتيب الحوادث التاريخية وترتيب أماكنها وأوقاتها، أو في إخضاع التاريخ على المسرح لمقتضيات التمثيل سواء نشأت هذه المقتضيات من ضرورات التوفيق بين الوقائع والمناظر، أو من دواعي التحسين والتجميل لاسترعاء النظر وإبلاغ الأثر المقصود واستثارة الشعور»[١٠].

ولقد حاول بعض النقاد اتخاذ موقف وسط، يؤكد ضرورة الحفاظ على حقائق التاريخ، ويبيح حرية التصرف في تفسيرها تفسيراً جديداً، والتغيير في دوافعها وبواعثها.

ويعبر عن ذلك الموقف الدكتور (لويس عوض) فيقول «لا أرى أن من حق الفنان أن يعبث بحقائق التاريخ ليخدم غرضه الفني، فإن ضاقت حقائق التاريخ عن غرضه الفني فليخلق لنفسه ولجمهوره ما شاء من أساطير، وإنما حق الفنان مقصور على التفسير والتأويل سواء في الأحداث أو في السلوك أو في النوازع أو في الغايات أو في تصوير الشخصيات الانسانية، كل ذلك في

---

(٩) العقاد، عباس محمود، مجموعة أعلام الشعر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. أولى، ١٩٧٠ ص٤٠٩.
(١٠) العقاد، عباس محمود، التعريف بشكسبير، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٩، ص١٥٧ــ١٥٨.

الحدود التي تخدم فنه ولا تشوه التاريخ المعروف ، كما أن من حقه الاستفادة من كل غموض وملء كل فراغ ، ومدار عمله الفني في نظري هو تركيب جزئيات الحياة في كل ذي مغزى إنساني»[١١] .

وعلى الرغم مما يظهر في مثل ذلك الرأي من دقة واتزان ، فهو لا يخلو من تناقض ، ويبدو قائماً على مغالطة مقصودة ، ولا يراد به إلا الظهور بمظهر المحافظ على حقائق التاريخ ، الساعي إلى التجديد ، القادر على التوفيق بين الأمرين في آن واحد .

إن النوازع والدوافع والغايات ، هي نفسها من حقائق التاريخ ، والتغيير فيها يعني تغييراً في حقائقه ، ولا يمكن التغيير فيها إلا بالتغيير في طبيعة الحوادث والشخصيات .

إن غزو مدينة مثلاً بدافع من الطمع في التوسع ، لا يمكن أن يفسر بالرغبة في انقاذ أهلها من ظلم حاكم مستبد ، إلا بتغيير في شخصية قائد الغزو ، وهو تغيير لا يتحقق من غير تغييرات أخرى ، تشمل حقائق كثيرة .



إن المسرحية التي تتخذ من التاريخ مصدراً لها ، عمل فني مستقل ، لا يمكن الحكم عليها من خلال علاقتها بالتاريخ ، الذي استمدت منه مادتها .

ولقد جهد أحد النقاد[١٢] في تتبع المواضع التي حافظ فيها الشاعر (عزيز أباظة) على التاريخ ، في مسرحياته التاريخية ، والمواضع التي خرج فيها على التاريخ ، ولكنه لم يقدم في ذلك التتبع قيمة فنية ، يمكن الاستناد إليها في الحكم على المسرحيات ، لأنه لا يمكن الحكم على قيمتها بسبب مخالفتها

---

(١١) عوض ، د. لويس ، الراهب ، دار إيزيس ، القاهرة ، ط. ثانية ، ١٩٦٤ ، ص١٣٥ .
(١٢) سلام ، د. عبد المحسن عاطف ، عن مسرحيات عزيز أباظة ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٦١ .

حقائق التاريخ ، كما لم يقدم تحقيقاً يخدم به التاريخ ، لأن المسرحيات ليست بحثاً تاريخياً ، يستند إليه في تمحيص حقائق التاريخ .

إن العلاقة مع التاريخ في المسرحية التي تتخذ من التاريخ مصدراً لها ، هي كالعلاقة مع تجربة الحياة العادية ، في المسرحية التي تتخذ من تجربة الحياة مصدراً لها ، وكما لا يمكن تقويم هذه المسرحية من خلال حفاظها على حقائق التجربة في الحياة العادية ، أو مخالفتها ، كذلك لا يمكن تقويم تلك المسرحية من خلال حفاظها على حقائق التاريخ أو مخالفتها .

« إن أساس الفن هو الاختيار والفنان يستطيع أن يختار من المادة التي يجبل منها موضوعه العناصر التي يراها ذات دلالة ، ويطرح ما ليس كذلك سواء أكانت هذه المادة من التاريخ أو من الحياة المعاصرة »(١٣) .

« وليس هناك أدب تاريخي بالمعنى الدقيق للكلمة ، لأن أحداث الحاضر التي يتخذها الفنان المعاصر خامة لفنه ، هي جزء بدورها من المسار اللانهائي لمجرى التاريخ ، فالتاريخ هو الحياة بعينها ، وقد ارتدت ثياب الماضي أو الحاضر أو المستقبل ، والفن إذن في ارتباط دائم وثيق بالتاريخ في حدود هذا المعنى »(١٤) .



والفن عمل مستقل ، لا يمكن أن يحكم بقوانين من خارجه ، ولو كانت في الواقع الذي يستمد منه مادته ، ويسعى إلى التأثير فيه .

« إن صفة المحاكاة التي تميز الشعر من التاريخ ليست صفة التقليد ، بل صفة التخييل والتخيل .. والمؤرخ أو الكاتب في العلوم يقوم بتقليد

(١٣) باكثير ، علي أحمد ، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، ص٤٠ .
(١٤) شكري غالي ، أدب المقاومة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص٢٦٦ .

يكشف حقائقه ، ويقف على قوانينه وطبيعته ، محاولاً تعليم الناس كافة ، تعليماً لا يقدم إليهم معلومات فحسب ، بل ينبه وعيهم ، ويمكنهم من المعرفة ، ويحرضهم على الفعل ، أي يضعهم في مكانهم من التاريخ ، ويعرفهم إليه ، ويحملهم مسؤوليتهم عنه .



وتصور مسرحية (رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم) حياة (رفاعة الطهطاوي) وحياة عصره ، وجهوده مع رفاقه في ترجمة العلوم العصرية ، من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية ، ونشر الثقافة والتعليم في الأوساط الشعبية في (مصر) ، وتصدي رجال الحكم في مصر لجهود (الطهطاوي) ، والتضيق عليها ، وإحباطها ، على الرغم من أنها هي التي كانت تقدم لها أحياناً الحماية وترعاها ، وتصميم (الطهطاوي) على المضي في نشر المعرفة ، مع رفاقه ، على الرغم من كل العقبات ، لاعتقاده بتلازم المعرفة والحرية ، وموته وهو يحلم بهما معاً لشعب (مصر) .

والمسرحية تستمد من التاريخ معظم الحقائق المتعلقة بحياة (رفاعة) وعصره ، ولا تعدل فيها إلا قليلاً ، ولا تضيف إليها شيئاً ، إلا ما له صلة وثيقة بحياته ، وبعصره ، ويمكنه أن يغنيهما ، ولا يتناقض معهما في شيء .

وهي تعنى بأسلوب عرض الحقائق ، وطريقة تقديمها ، فتعمد في الفصل الأول إلى أسلوب الاسترجاع ، فيظهر (رفاعة) في مدرسة المدفعية ، بعد رجوعه من (فرنسة) ، وهو يدون مذكراته ، مسترجعاً أيام ابتعاثه إلى فرنسة ، وتعلمه الفرنسية فيها ، وعكوفه على ترجمة كتب العلوم عنها .

وتظهر عنايتها بأسلوب عرض الحقائق في الفصلين التاليين أكثر دقة ، وأشد تأثيراً ، فهي تصور حياة (رفاعة) سلسلة من الحلقات المتكررة المتصلة ، تتضمن تشجيعاً من رجال الحكم على العمل الثقافي ، وتفانياً من (رفاعة) في العمل ، بالتعاون مع رفاقه ، ثم إحباطاً شديداً من رجال الحكم أنفسهم ، يتمثل في نفي (رفاعة) مرة إلى (الخرطوم) ، وفي إغلاق المدرسة ، مرة أخرى ، وفي تسريحه من العمل ، مرة ثالثة .

حقائق التاريخ ، كما لم يقدم تحقيقاً يخدم به التاريخ ، لأن المسرحيات ليست بحثاً تاريخياً ، يستند إليه في تمحيص حقائق التاريخ.

إن العلاقة مع التاريخ في المسرحية التي تتخذ من التاريخ مصدراً لها ، هي كالعلاقة مع تجربة الحياة العادية ، في المسرحية التي تتخذ من تجربة الحياة مصدراً لها ، وكما لا يمكن تقويم هذه المسرحية من خلال حفاظها على حقائق التجربة في الحياة العادية ، أو مخالفتها ، كذلك لا يمكن تقويم تلك المسرحية من خلال حفاظها على حقائق التاريخ أو مخالفتها.

« إن أساس الفن هو الاختيار والفنان يستطيع أن يختار من المادة التي يجبل منها موضوعه العناصر التي يراها ذات دلالة ، ويطرح ما ليس كذلك سواء أكانت هذه المادة من التاريخ أو من الحياة المعاصرة »(١٣).

« وليس هناك أدب تاريخي بالمعنى الدقيق للكلمة ، لأن أحداث الحاضر التي يتخذها الفنان المعاصر خامة لفنه ، هي جزء بدورها من المسار اللانهائي لمجرى التاريخ ، فالتاريخ هو الحياة بعينها ، وقد ارتدت ثياب الماضي أو الحاضر أو المستقبل ، والفن إذن في ارتباط دائم وثيق بالتاريخ في حدود هذا المعنى »(١٤).



والفن عمل مستقل ، لا يمكن أن يحكم بقوانين من خارجه ، ولو كانت في الواقع الذي يستمد منه مادته ، ويسعى إلى التأثير فيه.

« إن صفة المحاكاة التي تميز الشعر من التاريخ ليست صفة التقليد ، بل صفة التخييل والتخيل.. والمؤرخ أو الكاتب في العلوم يقوم بتقليد

---

(١٣) باكثير ، علي أحمد ، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، ص ٤٠.
(١٤) شكري غالي ، أدب المقاومة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٢٦٦.

موضوعات ذات وجود جوهري، ولا يصح تقليده مالم يتطابق مع الواقع، أما الشاعر فغير مقلد بمثل هذه المطابقة.. فليس الموضوع في الأدب تقليداً لموضوع في العالم الواقعي، ولا يجوز أن يحكم عليه بموجب مطابقته لأي موضوع موجود فعلاً في العالم الواقعي، ومع ذلك فإن المحاكاة التي يقوم بها الشاعر ليست منقطعة عن العالم الواقعي، على الرغم من أنها لا تتألف من موضوعات نوعية ذات وجود تاريخي.. هذا الوضع المزدوج، الابتكار الحر من ناحية، والتقليد من ناحية أخرى، هو حالة وجود الأدب»(١٥).

إن المسرحية التي تتخذ من التاريخ مصدراً لها لا يمكن أن تعد بحثاً تاريخياً، ولا يمكن أن تقوم بمقدار ما فيها من حقائق التاريخ، إنها عمل فني، لا يمكن أن يقوم إلا بما يحمل من مقومات العمل الفني، ولا يتحقق العمل الفني، إلا بما يملك من حرية.

وتؤكد حرية العلاقة مع التاريخ معظم المسرحيات التي اتخذت من التاريخ مصدراً لها، فهي لم تتقيد بالتاريخ، بل غيرت فيه، وعدلت، وأضافت إليه، وبعضها قلب الحقائق، ونقضها، كما في مسرحية (محاكمة نيرون) (١٩٧٤) لمؤلفها الدكتور (عصمت سيف الدولة)، فهي تنفي عن (نيرون) الظلم والاستبداد، وتسقط عنه ما يلصق به من مسؤولية عن إحراق (رومة).

«ويذهب بعض الأدباء العالميين أمثال (اسكندر دوماس) الأب، صاحب عشرات القصص والمسرحيات التاريخية إلى أن التاريخ ليس إلا مجرد إطار يضع فيه الأديب لوحاته الخاصة، ولقد سئل هذا الأديب الكبير عن الحرية الواسعة التي يمنحها لنفسه إزاء أحداث التاريخ فأجاب قائلاً: التاريخ!!.. من يعرفه؟! إن هو إلا مسمار أشجب عليه لوحاتي»(١٦).

---

(١٥) هو، غراهام، مقالة في النقد، تر. محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٣، ص ٥٦

(١٦) مندور، د. محمد، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، ط. ثانية، لاتا، ص ٨٥.

ومما لاشك فيه أن حرية الافادة من التاريخ، لا تعني تجاهله، والجهل به، بل تعني معرفته، معرفة جيدة، والاطلاع عليه اطلاعاً واسعاً ومتعمقاً.

«إن العمل في كتابة مسرحية تاريخية هو أولاً الدراسة الدقيقة للمادة، ولجميع المصادر، وفق النظرات السياسية، والاتجاهات الفلسفية والحياة والعادات السائدة في العصر، وهو ثانياً التخيل الجريء المؤسس على معرفة الوقائع والتصور الفني الخاص بالكاتب، والتدخل النشيط للفنان في التاريخ»(١٧).

ولكن دراسة التاريخ ووعيه، قبل اتخاذه مصدراً للتأليف المسرحي، لا تعني تحويل المسرحية إلى بحث تاريخي، يمحص الحقائق ويناقشها، بل تعني الوقوف على عدد أكبر من الحقائق، وقوفاً يتيح انتقاء ما هو مساعد منها على التعبير عن فكرة المسرحية.

«وكلما كانت معرفة الكاتب بفترة ما أعمق، وأكثر تاريخية، على نحو أصيل، كان أكثر حرية في التحرك داخل موضوعه، وأقل شعوراً بالتقيد بالمعطيات التاريخية الفردية»(١٨).

ومما لاشك فيه أيضاً أن ذلك الدرس ليس خالصاً للتاريخ، في انقطاع عن الحاضر، بل هو درس للتاريخ، من خلال الحاضر ولأجله، «فلا يستطيع الكاتب المسرحي أن يصنع عملاً حياً يثير مشاهد اليوم، من دون أن يضيء الوقائع التاريخية، بوعيه، كفنان، وأن يجمعها في فكرة فنية واحدة، وأن ينظر إلى الأحداث بعيني كاتب معاصر»(١٩).

وما يتيحه اتخاذ التاريخ مصدراً من حرية التعبير، هو أحد الدوافع إلى

---

(١٧) لافرينيوف، بوريس، «تجربة العمل في كتابة مسرحية تاريخية»، مجلة الحياة المسرحية، ترجمة سيد مراد، دمشق، العدد ١ صيف ١٩٧٧، ص ٣٩.

(١٨) لوكاتش، جورج، الرواية التاريخية، ص ٢٣٩.

(١٩) لافرينيوف، بوريس، «تجربة العمل في العمل في كتابة مسرحية تاريخية»، ص ٣٦.

الاقبال عليه في التأليف المسرحي، ولو كان يقتضي التقيد، لما لقي شيئاً من ذلك.

والحرية التي يتيحها اتخاذ التاريخ مصدراً، معقدة، متعددة الأشكال، وليست تعني البساطة والسهولة كما يظن.

«ويبدو للوهلة الأولى أن كتابة مسرحية حول مادة تاريخية عمل في غاية السهولة، فثمة وقائع جاهزة، يقدمها التاريخ نفسه، ونماذج جاهزة، خلقتها الحياة نفسها، وموقف حي، وضعت فيه هذه الشخصيات التاريخية، أو تلك، وكأن من المستحيل ابتكار أي شيء جديد بعد، ولكن إذا ما انطلقنا من مبدأ التتبع الأعمى للتاريخ، كأساس لكتابة مسرحية تاريخية، فإننا نصل إلى أعمال مسرحية إخبارية تبسيطية لا تنم عن أي تصور لصانعيها كفنانين، أعمال بصرف النظر عن أنها كتبت على أساس حقيقة الحياة، فهي في واقع الحال، بعيدة البعد كله عن هذه الحقيقة»[٢٠].

إن الحرية التي يتيحها اتخاذ التاريخ مصدراً تضع بين يدي المؤلف مواد أولية، يتحمل مسؤولية الافادة منها، وتشكيلها في قالب، يمنحها طبيعة جديدة، مختلفة عن طبيعتها الأولية، كما تمكن المؤلف من التعبير عن قضايا ومشكلات في الواقع، لا يملك حرية التعبير عنها، إذا ما اتخذ مادته من الواقع نفسه، ولذلك لا يمكن تقييد المؤلف بشيء من التاريخ، لأنه لجأ إليه طلباً للحرية، والتقييد ينقض الحرية، ويلغي المسوّغ لذلك اللجوء.

---

(٢٠) المصدر السابق، ص ٣٦.

ـ ٣ ـ

تاريخ اتخاذ التاريخ مصدراً

لقد أقبل على اتخاذ التاريخ مصدراً للتأليف المسرحي معظم الكتاب المسرحيين في الوطن العربي، منذ بدء معرفتهم الفن المسرحي.

«فلقد اتجهت عواطف بعض الكتّاب، في القرن الماضي ومطلع هذا القرن، نحو التاريخ العربي، يستوحونه بعض المواقف القومية التي تدعو إلى الفخر والاعتزاز، وتثير في النفوس الحمية والأنفة، وذلك لأسباب قومية وسياسية واجتماعية، منها استفحال ظلم العثمانيين في بعض البلدان العربية، وطغيان المستعمرين في البعض الآخر، ثم تأخر الشعوب العربية عامة عن موكب الحضارة الحديثة.

• وقد اتجه الكتاب في موقفهم من التاريخ اتجاهات شتى، منها ذكر النوابغ والأبطال، وعرض أمجادهم ومآثرهم، والاشادة بمفاخرهم وبطولاتهم، ومنها التعرض للمأثور من وقائع العرب وأخبارهم، وإبرازها ناصعة مشرقة.

هذا الالتفات العام نحو التاريخ، الذي كان من بواعثه حالة التدهور التي تردى فيها العرب في عهد الحكم العثماني، وفي عهود الاحتلال، كان وسيلة من الوسائل التي اصطنعها بعض الكتاب، لبعث الأمجاد، واستنهاض

الهمم، وتخفيف الشعور بالذل والضعة، الذي كان يملأ نفوس العرب في مختلف أقطارهم»[٢١].

ولقد كتب رائدا المسرح العربي (مارون النقاش) (١٨١٧ــ١٨٥٥) و(أحمد أبو خليل القباني) (١٨٣٣ــ١٩٠٢م) مسرحيات اتخذا فيها من القصص الشعبية مصدراً لهما، ولكن يلاحظ اختيارهما قصصاً تظهر فيها شخصيات تاريخية، ومن تلك المسرحيات (أبو الحسن المغفل، أو هرون الرشيد) لـ (مارون النقاش) و(هرون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب) و(هرون الرشيد مع أنس الجليس) و(عنترة) لـ (أبي خليل القباني).

واتضح من بعدهما الاقبال على التاريخ، فظهرت عدة مسرحيات تتخذ من التاريخ مصدراً لها، منها حتى نهاية القرن التاسع عشر (المروءة والوفاء) (١٨٧٦) للشاعر (خليل اليازجي) و(المعتمد بن عباد) (١٨٩٢) لمؤلفها (ابراهيم رمزي)، و(علي بك الكبير) (١٨٩٣) للشاعر (أحمد شوقي) و(فتح الأندلس) (١٨٩٣) لمؤلفها (مصطفى كامل) و(اللقاء المأنوس في حرب البسوس) (١٨٩٧) لمؤلفها (جرجس مرقس الرشيدي).



وتتابع بعد ذلك ظهور مسرحيات تتخذ من التاريخ مصدراً لها، منها في مطلع هذا القرن، وحتى الحرب العالمية الأولى (السموأل أو وفاء العرب) (١٩٠٩) لمؤلفها (أنطون الجميل) و(الرشيد والبرامكة) (١٩١٠) لمؤلفها الأب (أنطون رباط) و(حياة مهلهل بن ربيعة أو حرب

---

(٢١) نجم، د. محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت، بيروت، ١٩٥٦، ص٢٩٣.

البسوس) (١٩١١) لمؤلفها (محمد عبد المطلب) و (عبد المعطي مرعي) و (ابن وائل) (١٩١٢) لمؤلفها (شارل أبيلا اليسوعي)، و (السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم) (١٩١٤) لمؤلفها (فرح أنطون).

«وتفسير ذلك الاقبال سهل، فالتاريخ والأساطير والقصص الشعبية تقدم للأديب هيكل المسرحية، أي الأحداث معدة مسلسلة، كما وردت في التاريخ أو القصص الشعبية أو الأساطير»(٢٢)، «وإن المؤلفين الذين لا يرتكزون إلى تقاليد عريقة في هذا المجال يستسهلون خوض مواضيع تاريخية أو أسطورية، حيث الأحداث والمواقف مهيأة مسلسلة، الأمر الذي يوفر عليهم جهد الخيال، مستفيدين من إطار درامي موجود في الواقع»(٢٣).

«ومن الممكن أيضاً أن نفسر غلبة الموضوعات التاريخية على تأليف المسرحيات، بتأثر التأليف المسرحي عندنا بالمذهب الكلاسيكي عند الغربيين، وهو مذهب اشترط لتأليف التراجيديا أن يستمد موضوعها من التاريخ»(٢٤).

ويمكن أن يعد اتخاذ التاريخ مصدراً وسيلة اعتمد عليها معظم الكتاب المسرحيين لمنح الفن المسرحي ملمحاً عربياً أصيلاً، يكسبه شيئاً من عراقة القدم، ويجعله ملائماً للبيئة العربية.

ولقد غلب على تلك المسرحيات الحفاظ على حقائق التاريخ، والتقيد بها، وحشد كثير من تفاصيلها، واقتباس ما في كتب الأدب والتاريخ من الأقوال والأشعار. وقلما غيرت أو بدلت في حقائق التاريخ، وكانت تعمد معظم المسرحيات إلى الاشارة إلى مصادرها التاريخية، والتنبيه إلى ما أضافته أو عدلت فيه.

---

(٢٢) مندور، د. محمد، المسرح النثري، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٥٦، ص ٢٨.
(٢٣) الأحمد، د. أحمد سليمان، دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الأجيال، دمشق، ١٩٧٢، ص١٩٦.
(٢٤) مندور، د. محمد، المسرح النثري، ص ٢٩.

يقول (محمد عبد المطلب) و (عبد المعطي مرعي) في مقدمة مسرحيتهما ، (حياة مهلهل بن ربيعة أو حرب البسوس) « لم نضع شيئاً من عندنا لا ينطبق على الحقيقة التاريخية ليخرج شهود الرواية على علم بما كان في عصرها من الحوادث والشؤون فتكون العبرة بشيء حقيقي ، وأنجع العبر ما كان منشؤه الحقيقة »[٢٥] .

ويضع (أنطون الجميل) مقدمة لمسرحيته (السموأل أو وفاء العرب) يقدم فيها قصة المسرحية ويعرف أشخاصها ، معتمداً في ذلك على نقل فقرات طويلة من (الأغاني) و (العقد الفريد) ، ثم يوضح ما أضافه إلى المسرحية ، فيقول[٢٦] :

« وقد أضفنا إلى هذه الوقائع التاريخية من مخترعات المخيلة على قدر ما تسمح به قواعد هذا الفن ، من ذلك أننا أدخلنا بين عواطف المروءة والوفاء واليأس والعظمة والبغض والثأر شعاعاً لطيفاً ينعش الأفئدة ويقرب إدراك ما بعد عن الأفهام ، وهو حب (ابن السموأل) لابنة (امرىء القيس) ، وجعلنا هذا الحب عقدة الرواية ، إلى غير ما هناك من الزيادات التي لا تخفى على القارىء » .

ولقد حرص معظم المؤلفين على الأخلاق العامة ، فلم يصطنعوا مواقف غرام مثيرة ، بل دعوا إلى التمسك بالفضيلة ، وسعوا إلى تقديم العبرة ، وتصوير المثل الأعلى في النجدة والكرم والعزة والاباء ، هادفين إلى الوعظ والارشاد وإثارة الهمم ، وحفزها إلى الفضائل .

ولقد أكد ذلك كله (محمد عبد المطلب) و (عبد المعطي مرعي) في مقدمة مسرحيتهما (حياة مهلهل بن ربيعة أو حرب البسوس) ، فقالا « لم

---

(٢٥) عبد المطلب ، محمد ، ومرعي ، عبد المعطي ، حياة مهلهل بن ربيعة أو حرب البسوس مط . الواعظ ، القاهرة ، ١٣٢٩هـ ١٩١١م ص ٥ .

(٢٦) الجميل ، أنطون ، السموأل أو وفاء العرب ، مط . الأهرام ، القاهرة ، ١٩٠٩ ، ص ٩ .

نسلك سبيل الغراميات ولم نتعرض لأخبار النساء إلا حيث يكون ذلك داعياً إلى فضيلة، أو ناهياً عن رذيلة، أو خبراً تاريخياً بعيداً عن الفتنة والتأثير، بشرط أن يكون ذلك كله مطابقاً للتاريخ الصحيح»(٢٧).

كما أكده أيضاً (أنطون الجميل) في مقدمة مسرحيته (السموأل أو وفاء العرب) فقال عن أشخاص مسرحيته «ونحن نعجب بمثل هؤلاء الأشخاص لأنهم أبطال، وندرك عواطفهم لأنهم رجال، فإذا كان علو هممهم يدهشنا فإن حركاتهم النفسانية نفهمها، فتحركنا، فيجدر بنا والحالة هذه إعادة ذكرهم للاقتداء بهم، والتشبه بهم، إن التشبه بالكرام فلاح»(٢٨).

وقد أكد معظم الكتاب أن ما يقدمونه ليس لهوا ولا تسلية، وإنما هو عظة وعبرة، ولعل هذا هو نفسه أحد أسباب لجوئهم إلى التاريخ.

يقول (أحمد أبو خليل القباني) في مقدمة مسرحيته (هرون الرشيد مع أنس الجليس)(٢٩):

مراسح أحرزت تمثيل من سلفوا ... وعظا وجاءت لنا عنهم كمرآة
تمثل اليوم أحوال الألى سبقوا ... من طيبات لهم أو من إساءات
عسى يكون لنا فيمن مضى عبر ... تجدي ونعلم أنا عبرة الآتي
عسى نكون كراماً إذ يشخصنا ... من بعدنا أوفيا طول الفضيحات
فالحر إن مات أحيته فضائله ... والوغد إن عاش مقرون بأموات
هذا هو القصد من تمثيل من عبروا ... لا اللهو والزهو والاعجاب بالذات

ومعظم المسرحيات السابقة كتبت بالشعر، وما كتب منها بالنثر كان يعتمد في معظمه على شواهد شعرية، ويتضمن حكماً وأمثالاً، والشعر فيها جميعاً ضعيف ركيك، ويشبهه في ذلك النثر.

---

(٢٧) عبد المطلب، محمد، ومرعي، عبد المعطي، حياة مهلهل بن ربيعة أو حرب البسوس، ص ٥.
(٢٨) الجميل، أنطون، السموأل أو وفاء العزب، ص ٤.
(٢٩) القباني، أحمد أبو خليل، هرون الرشيد مع أنس الجليس، لا إشارة لمكان الطبع ولا للتاريخ، ص ٢.

وبرزت بعد ذلك مسرحيات (أحمد شوقي) وهي مسرحيات شعرية، اتخذ في معظمها من التاريخ مصدراً له، ومنها (مصرع كليوباترة) (١٩٢٩) و(قمبيز) (١٩٣١) و (مجنون ليلى) (١٩٣١) و (عنترة) (١٩٣٢) و(أميرة الأندلس) (١٩٣٢) والأخيرة منها نثرية.

ولقد تجاوز (شوقي) في مسرحياته كل ما أثقل المسرحيات السابقة من تقيد بالتاريخ وحشد للتفاصيل، وطول مفرط، ووعظ مباشر، وشعر ضعيف، ولغة ركيكة، وظهرت فيها مقدرته على حبك الحوادث، وتعقيدها، وإثارة الصراع، وتصوير الشخصية، واصطناع قصة ثانوية، كما ظهر فيها شعره الجميل، بما فيه من قوة بناء، ووضوح نغم.

ولقد ارتبط (شوقي) بعصره، وعبر عنه، باختيار مراحل من التاريخ يغلب عليها الانهيار، يقهر فيها الشعب، ولا تنفع التضحيات، وتكون الغلبة للأجنبي، كما في (مصرع كليوباترة) و(قمبيز)، ممثلا بذلك لما نال الشعب العربي في مصر بعد وفاة (سعد زغلول) سنة (١٩٢٧) من هيمنة (إنكلترة).

ويلاحظ أن (شوقياً) لم يستطع التخلص مما عهده في الشعر غير المسرحي من غناء، فأدخل في مسرحياته قصائد غنائية طويلة، ترخي الصراع، وتضعف البناء المسرحي، كما ظهرت في شعره كلمات غريبة نادرة، لا تصلح للالقاء على خشبة المسرح، كما ظهرت فيه الحكم المباشرة.

ولقد حظيت مسرحيات (شوقي) بعناية الدارسين[٣٠] واهتمامهم،

---

(٣٠) من الدراسات التي تعرضت لمسرحيات (شوقي):
آ ــ الدسوقي، د. عمر، المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، ط. رابعة، ١٩٦٦.
ب ــ شوكت، محمود حامد، المسرحية في شعر شوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧.
جـ ــ ضيف، د. شوقي، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٣.
د ــ مندور، د. محمد، مسرحيات شوقي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط. ثالثة، لاتا.

ولكن أكثرهم احتكموا في تقويم فنه المسرحي إلى قيم المسرح الأوروبي، ولاسيما (الكلاسيكي) في فرنسة، وقرنوه به، وقل من أنصفه بالانطلاق من مسرحياته نفسها، ومن عصره.

ويمكن أن تعد مسرحيات (شوقي)، على الرغم مما فيها من ضعف، البداية الحقيقية للمسرحية الشعرية في الأدب العربي، ولاتخاذ التاريخ مصدراً، للتأليف المسرحي، في الوطن العربي.

ولقد ظهرت مع مسرحيات (شوقي) مسرحيات أخرى، تتخذ من التاريخ مصدراً لها، لا تقل عنها قيمة، منها (أحلام ودموع أو أبو عبد الله الصغير) (١٩٢٩) لمؤلفها (معروف الأرناؤوط)، و(فتح الأندلس) (١٩٣٠) للشاعر (فؤاد الخطيب) و(ذي قار) (١٩٣١) للشاعر (عمر أبو ريشة).

ثم ظهرت بعد ذلك بضع مسرحيات أخرى، تتخذ من التاريخ مصدراً لها، منها حتى منتصف هذا القرن (ديك الجن الحمصي) (١٩٣٥) لمؤلفها (محمد طاهر جبلاوي) و(مصرع الحسين) (١٩٣٥) للشاعر (عدنان مردم بك) و(محمد) (١٩٣٦) لمؤلفها (توفيق الحكيم) و(اليرموك) (١٩٤٢) للشاعر (سلامة عبيد).

ولقد سعت معظم المسرحيات الأخيرة، ولاسيما ما ظهر منها في سورية، إلى الاعتماد على مراحل من الماضي فيها قوة وعزة، لتبعث الحماسة في النفوس والثقة، في وقت كانت البلاد تعاني فيه من الاحتلال.

ويمكن أن يعد «اللوذ بالماضي المجيد في ذاته مظهراً رومانتيكياً إبان محنة العرب بالاحتلال، وكأن في اللجوء إلى بعث تلك الأمجاد رداً غير مباشر على زبانية الاستعمار»[(٣١)].

(٣١) الدقاق، د. عمر، فنون الأدب المعاصر في سورية، دار الشرق، حلب، ١٩٧١، ص ٢١٥.

ولم تخل معظم المسرحيات السابقة من إشارة إلى الواقع، تلميحاً أو تصريحاً، تنبه فيها إلى الحيف والقهر، وتحفز على الكفاح، وخيرها مثلاً لذلك مسرحية (أحلام ودموع أو أبو عبد الله الصغير).



وحوالي منتصف هذا القرن أخذت مسرحيات (عزيز أباظة) الشعرية بالظهور، وهي في معظمها مسرحيات مستمدة من التاريخ، ومنها (العباسة) (١٩٤٧) و(الناصر) (١٩٥٠) و(شجرة الدر) (١٩٥١) و(غروب الأندلس) (١٩٥٢) و(قافلة النور) (١٩٥٨).

ولقد تخير (أباظة) لمسرحياته، كما تخير (شوقي) من قبل، مراحل من التاريخ، يغلب عليها الضعف والفساد والانهيار، وهو يعكس بذلك إحساسه بما استشرى من فساد الطبقة الحاكمة في مصر، وخضوعها لسيطرة إنكلترة، قبل ثورة الثالث والعشرين من تموز سنة (١٩٥٢).

ولقد خلت معظم مسرحيات (أباظة) من القصائد الغنائية الطويلة، ولكنها أثقلت بالألفاظ الغريبة، التي كان (أباظة) يتعمد انتقاءها ويشرحها في حواشي المسرحية، ولقد طال الحوار في مسرحياته، وفترت فيها الحركة، وضعف الصراع، وتهلهل البناء.

ولقد حظي (أباظة) بشيء من مثل ما حظي به (شوقي) من اهتمام النقاد والدارسين[٣٢] ويبدو أنه كان مقلداً لشوقي، ولكن «قضية المسرح..

(٣٢) من الدراسات التي عنيت بمسرحيات (عزيز أباظة):
آ ــ مندور، د. محمد، محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة.
ب ــ سلام، د. عبد المحسن عاطف، عن مسرحيات عزيز أباظة، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٦١.

لا تكسب شيئاً ذا بال على يدي عزيز أباظة .. ثم يفتقد بعد هذا عذوبة شعر شوقي ، وسحر ألفاظه الرقيقة البسيطة »(٣٣) .

وسيتعرض البحث لاحدى مسرحياته ، وهي (غروب الأندلس) لتمثيلها موضوعاً من الموضوعات التي عالجتها المسرحيات التي اتخذت من التاريخ مصدراً لها ، وهو ضعف الحكم وسقوط الملك .

(٣٣) الراعي ، د. علي ، المسرح في الوطن العربي ، كتاب عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ٢٥ ، كانون الثاني ، ١٩٨٠ ، ص٧٨ .

الباب الأول

موضوعات المضمون

١ ـ الفصل الأول:

الموضوعات من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٦٧.

٢ ـ الفصل الثاني:

الموضوعات من عام ١٩٦٧ إلى عام ١٩٧٥.

الفصل الأول

الموضوعات من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٦٧م

— ١ —

ضعف الحكم وسقوط الملك

ظهرت في سورية ومصر في المرحلة الممتدة من انتهاء الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٤٥ إلى قيام ثورة الثالث والعشرين من تموز سنة ١٩٥٢ في مصر، وقيام ثورة الثامن من آذار سنة ١٩٦٣ في سورية، بضع مسرحيات اتخذت من التاريخ مصدراً لها، لتصور في مراحل منه استشراء الفساد في قصور الحكام، وضعف الحكم، مما يقود إلى انهيار الملك وسقوطه.

وهي مسرحيات قليلة جداً، تمثلها في سورية مسرحية (ميسلون) (١٩٤٦) للشاعر (بدر الدين الحامد)، وتمثلها في مصر مسرحية (غروب الأندلس) (١٩٥٢) للشاعر (عزيز أباظة).



وتصور مسرحية (ميسلون)[١] للشاعر (بدر الدين الحامد) الملك الناشىء في سورية، وتتويج (فيصل) ملكاً على البلاد، في الثامن من آذار سنة (١٩٢٠)، وما كان في ذلك من ضعف، وما تعرض له من تهديد الغزاة الفرنسيين، وزحف جيشهم نحو دمشق، مما أدى إلى سقوط الملك، على الرغم من مقاومة الشعب في (ميسلون)، في الثالث والعشرين من تموز، من السنة نفسها، واستبساله في الدفاع عن الوطن.

(١) الحامد، بدر الدين، ميسلون، مط. أبي الفداء، حماه، ١٩٤٦، قطع صغير، ١٦٨ صفحة.

وتتألف المسرحية من خمسة فصول ، ويتألف الفصل الأول منها (ص ١٥ — ٤٦) من ثلاثة مشاهد ، تتم في المشهد الأول مبايعة (فيصل) ملكاً ، في احتفال شعبي يعبر فيه الناس عن فرحتهم باستقلال سورية عن الدولة العثمانية ، وفي المشهد الثاني يعبر (غورو) عن استيائه ويؤكد لضباط جيشه عزمه على غزو سورية ، كما يعبر الملك (فيصل) في المشهد نفسه عن قلقه لتأخر الانكليز عن مساعدته ، وفي المشهد الثالث يلتقي الضابط (هشام) بحبيبته (هيفاء) ليؤكدا معاً أن فرحة الزواج لن تتم إلا بعد فرحة النصر .

ويتألف الفصل الثاني (ص ٤٨ — ٧٥) من ثلاثة مشاهد أيضاً ، وفي المشهد الأول يكلف الملك أحد مستشاريه بالسفر إلى (إنكلترة) لاستنجاز الوعود التي قطعت له بالمساعدة ، ويدخل عليه وزير الخارجية ليخبره بطلب (غورو) السماح للقوات الفرنسية بعبور الأراضي السورية ، ويعلو في الخارج صوت الجماهير تطلب إسقاط الوزارة ، وفي المشهد الثاني يؤكد كبير الأمناء نقمة الجماهير ، ويشير على الملك باقالة الوزارة ، فيستجيب الملك لذلك ، ويكلف (هاشماً الأتاسي) بتشكيل وزارة جديدة ، وينصح له بتعيين (يوسف العظمة) وزيراً للدفاع ، وفي المشهد الثالث يظهر (غورو) وهو فرح بما في دمشق من اضطرابات ، ويقرر إنفاذ رسالة يهدد فيها الملك ويُوعده .

ويتألف الفصل الثالث (ص ٧٧ — ١١٣) من ثلاثة مشاهد أيضاً ، وفي المشهد الأول يظهر (يوسف العظمة) وهو يتحدث مع الضابط (هشام) عن إنذار (غورو) ، ويؤكد عزمه على التضحية ، وتدخل عليهما (هيفاء) ، لتخبرهما بما رأت في الحلم من استشهادهما في (ميسلون) ، وفي المشهد الثاني يظهر الملك في اجتماع مع الوزراء ، وهم مختلفون في أمر الانذار ، ويتم أخيراً الوصول إلى قرار بالموافقة على شروط (غورو) ، ومنها حل الجيش ، وفي المشهد الثالث يظهر الملك قلقاً ، ويدخل عليه أخوه ليخبره بغضب الجماهير لقبوله بشروط الانذار ، ثم يدخل عليهما (يوسف العظمة) ، ليؤكد عزمه على التصدي لجيش الفرنسيين .

ويتألف الفصل الرابع (ص ١١٠ — ١٣٣) من مشهدين ، يظهر في المشهد الأول (يوسف العظمة) في جمع من الضباط ، وفيهم (هشام) ، وهم يعتبون عليه حل الجيش ، وتدخل (هيفاء) لتلومهم على التقاعس عن القتال ، ثم يخرج (يوسف العظمة) ، ليحضر اجتماع الوزراء . وفي المشهد الثاني يظهر الملك مجتمعاً بالوزراء وهو يشرح لهم الموقف ، ويؤكد

(يوسف العظمة) عزمه على القتال، ويدخل شقيق الملك ليخبره بضيقه بالمتظاهرين، وإصداره أمراً بإطلاق النار عليهم، فيغضب الملك، ويأمر أن يذاع في الناس عزمه على القتال، ثم يوجه (يوسف العظمة) إلى (ميسلون).

ويتألف الفصل الخامس (ص ١٣٥ ـ ١٦٧) من ثلاثة مشاهد يظهر (يوسف العظمة) في المشهد الأول مع بعض الضباط في (ميسلون) وهو يشكون قلة السلاح، ثم يظهر اثنان من المتطوعين يؤكد أحدهما للآخر أنه لا يعرف شيئاً عن السلاح الذي بين يديه، وأنه عزم على بذل روحه للوطن، وفي المشهد الثاني يدخل أحد الجند حاملاً الضابط (هشاماً) ليسلم الروح بين يدي (يوسف العظمة) وتصيب الأخير طلقة، فيستشهد أيضاً، ويركز أحد الضباط الفرنسيين علم فرنسة على إحدى الروابي، وفي المشهد الثالث يظهر الملك في محطة (الحجاز) ليصعد إلى القطار الذي سينقله إلى العراق وجماهير الشعب تودعه.

والمسرحية تعنى بتصوير سقوط عرش الملك، مثلما تعنى بتصوير مقاومة الشعب، وتبدي من الأسى لسقوط العرش، مثلما تبدي من الأسى لسقوط الشهداء، وترد ذلك إلى ضعف الملك الناشىء، وعدم استقراره، وإلى غدر الفرنسيين، ونكث الانكليز وعودهم، وتجعل من الملك رمزاً للوطن، وتظهر حماسة الشعب، وتأجج عواطفه.

إن الملك ـ كما تقدمه المسرحية ـ[٢] طيب النوايا، مخلص لوطنه، يريد له العزة، ولكنه لا يملك وسائل تحقيق ذلك، والجيش الفرنسي يهدده، وقد نكثت إنكلترة بما كانت قد وعدته به من مساعدة، وجماهير الشعب ثائرة تطالبه بالتصدي للفرنسيين، والجيش لا يملك من القوة ما يمكنه من التصدي، ولذلك يقرر قبول شروط (غورو)، ولكنه يضطر إلى الاستجابة لمطالبة الجماهير، فيرسل المتطوعين إلى (ميسلون) بقيادة (يوسف العظمة).

وجماهير الشعب واعية، ترفض قبول الملك شروط (غورو) فتتظاهر، منكرة حل الجيش، مطالبة بالتصدي للفرنسيين، ويندفع المتطوعون إلى (ميسلون) في حماسة وشجاعة

(٢) دراسة الأشخاص والحوادث لا تقوم على الشكل الذي يقدمها به التاريخ، ولا تنطلق منه في فهمها، وإنما تقوم على الشكل الذي تقدمها به المسرحيات، وتنطلق منه وحده.

وإقدام، يبذلون الروح فداء الوطن، رافضين الذل والخضوع، ولا يكون دخول الجيش الغازي البلاد إلا على جثث الضحايا والشهداء.

إن المسرحية تبرز طيب نوايا الملك، وإخلاصه للوطن، كما تبرز حماسة الجماهير، وقدرتها على التضحية والفداء، لتؤكد أن سقوط البلاد أمام الغزاة لم يكن إلا بسبب من ضعف الملك الناشيء، وحاجته إلى القوة والاستقرار والتوطيد.

ويظهر ضعف ارتباط المسرحية بالمرحلة التي ظهرت فيها، وقلة دلالتها عليها، فقد ظهرت في فجر الاستقلال، سنة (١٩٤٦)، وكأن الغاية منها لم تكن غير التذكير بليل الاحتلال، وليكون في «ذلك عظات وعبر»، كما قال المؤلف في مقدمة مسرحيته[٣].



وتصور مسرحية (غروب الأندلس)[٤] للشاعر (عزيز أباظة) اختلاف الأسر الحاكمة في الأندلس وانقسامها وتعاون بعض أفرادها مع الاسبان لحماية أنفسهم، وتثبيت دعائم حكمهم، واستغراق بعضهم الآخر في الملذات، مما قاد إلى سقوط الممالك المتنازعة واحدة واحدة، وكانت (غرناطة) آخرها، وقد وقع ملكها (أبو عبد الله) معاهدة ذل وخضوع، على الرغم من استبسال الشعب وتضحياته لرفض ذلك كله، وتأكيد العزة والكرامة.

وتتألف المسرحية من خمسة فصول، ينقسم الفصل الأول منها (ص ١ — ٣٩) إلى قسمين، تدور حوادثهما في قصر الحمراء في (غرناطة)، وفي القسم الأول (١ — ١٧) تظهر (بثينة) لتلتقي بالفتى (محمد بن سراج) فيبثها هواه، فتعتذر إليه، ثم يدخل (موسى) وبصحبته (الزغل) وهو يذكر استعداد (فرد يناند) لغزو البلاد، وتدخل عليهما (عائشة) لتحرض (الزغل) على شقيقه السلطان، وتؤكد ظلمه الرعية، ثم يدخل عليهم (أبو عبد الله) ليخبرهم أن السلطان غاضب عليهم، وتؤكد (عائشة) أنها لن تسمح لابن ضرتها (يحيى) أن يكون ولي العهد، ويدرك (الزغل) محاولتها الاستعانة به كي تضمن ولاية العهد

(٣) الحامد، بدر الدين، ميسلون، ص ٤.
(٤) أباظة، عزيز، غروب الأندلس، المطبعة العمومية، دمشق، لاتا، قطع وسط، ١٢٤ ص.

لابنها (أبي عبد الله) فيغضب، ويهم بالخروج، ولكن السلطان يفجؤهم جميعاً بدخوله عليهم، وقد سمع بعض حوارهم، ويؤكد عزمه على أخذ البيعة لابنه (يحيى)، ويدخل (أمين القصر) ليخبره بثورة بني سراج، فيغضب، ويتهم الجميع بالتآمر عليه، ويأمر بسجنهم، وفي القسم الثاني (ص ١٨ — ٣٩) تظهر الجاريتان (وجد) و(أمل) وهما تذكران صدود العشاق عنهما، ثم تدخل (بثينة) يتبعها (يحيى) ليبثها هواه، فتشكو إليه حزنها، ثم تسأله أن يطلق السجناء، إن هو أراد وصالها، ثم يدخل الوزير (أبو القاسم) فيلتقي به (علي العطار) فيشكوان من تفرد السلطان برأيه، وانسياقه وراء زوجته (الثريا)، وهي محظية رومية، ثم يخرج الوزير بدعوة من (يحيى) ويدخل السلطان وزوجته، فيلقاهما (علي العطار) بالترحيب، ويتوسل إلى السلطان طالباً منه إطلاق السجناء، وما هم إلا الزوجة والشقيق، ويرجع الوزير فيطلب منه السلطان إطلاق السجناء، فيجيب بأنه قد أطلقهم، ويدخل (يحيى) ليؤكد أنه هو الذي أمر بإطلاقهم، فيغضب السلطان ويدخل (أمين القصر) ليخبره بأن الذين أُطلقوا من السجن قد انضموا إلى الثائرين به، فيعلن عزمه على الفتك بهم جميعاً.

وتدور حوادث الفصل الثاني (ص ٤٠ — ٥٤) في قصر (حامد بن سراج) حيث يظهر (حامد) والرسل تخبره بتأييد القبائل، ثم يدخل عليه (موسى) و(محمد بن سراج) فيحثهما على التعجيل بحرب السلطان، فيستمهلانه، وتدخل (عائشة) لتؤكد ضرورة التعجيل، ثم يدخل (الزغل) وينكر ذلك، وترد (عائشة) وتحذر من اتصال السلطان بالملك (فرد يناند) والتعاون معه، ثم يدخل الجند بأسير، هو رسول (الثريا) إلى (إيزابيلا) تستعجلها تنفيذ الاتفاق، وتجد (عائشة) في ذلك مصداقاً لقولها، وتدعو إلى بدء الحرب على السلطان، ويدخل عليهم (علي العطار) ليخبرهم بتنازل السلطان عن العرش لابنه (أبي عبد الله) فقد ثار الشعب وطالب باعتزاله الملك ورفض مبايعة (يحيى) وأصر على إسناده الحكم إلى (أبي عبد الله) ويسمع (الزغل) ذلك فيخرج غاضباً.

وتدور حوادث الفصل الثالث (ص ٥٥ — ٧٩) في معسكر الملك (فرد يناند) حيث يظهر (الحبر) وهو يطمئن (الراهب) إلى ضرورة التريث حتى تحين الفرصة للهجوم على العرب، ثم تدخل الملكة (إيزابيلا) لتخبر (الحبر) بقدوم ملوك أوربة طامعين في التحالف مع الاسبان، ثم يدخل (فرد يناند)، يصحبه ملك (نابولي)، وهو ينصح له ويحذره من نقمة المسلمين في المشرق، وثأرهم لأشقائهم في المغرب، ولكن (فرد يناند) يؤكد

تفرق المسلمين وضعفهم وانقسام ملوكهم، ثم يعلن (الراهب) عن وصول وفد العرب، وعلى رأسه (موسى بن الغسان) و(حامد بن سراج)، ويسأل الملك الوفد عن غايته، أهي السلم أم الحرب؟ ثم يعرض بانقسام العرب واختلافهم، فيرد عليه (موسى) ويعتد بكثرة العرب، وبدينهم الاسلام، فيسخر (الحبر) من الكثرة، ويشير إلى تخلي العرب عن دينهم، ويتحدث (حامد) فيؤكد أنهم ما جاؤوا لهذا، وإنما لافتداء (أبي عبد الله)، ويرسل الملك في إحضاره، فيدخل (أبو عبد الله) فيسخر من (حامد) و(موسى)، وينكر عليهما مجيئهما، وهما اللذان خلعاه ويؤكد عزمه على حربهما بجيش من الاسبان، ويخرج الوفد مخذولاً.

وتدور حوادث الفصل الرابع (ص ٨٠ ـ ٩٢) في قصر السلطان (قايتباي) في القاهرة حيث يظهر أمير الجيش (أزبك) والوزير (قانصوه) وهما يذكران تفرد السلطان ورفضه النصح والمشورة، ثم يدخل السلطان، يتبعه شيخ القضاة، ويرسل في دعوة (عائشة) فتدخل لتستحثه على إنجاز وعده، وتقترح إرسال جيش إلى الأندلس، ويسأل السلطان (أمير الجيش) رأيه، فيؤكد أن مصر لا تستطيع إرسال جيش إلى الأندلس، بسبب التتر الذين يهددون حدودها، ويوافقه على ذلك (الوزير)، ولكن السلطان لا يبالي، ويعلن عزمه على إرسال جيش إلى الأندلس، لنصرة (عائشة) وابنها، ويدخل عليهم (محمد بن سراج) ليخبرهم بعودة (أبي عبد الله) إلى الملك، بمساعدة من الاسبان أنفسهم، فيعلن السلطان تراجعه عن قراره، وتستفزه (عائشة) إلى نصرة الشعب، ولكنه يعتذر، فتنكر ذلك، وتذكر فرقة العرب واختلافهم.

وتدور حوادث الفصل الخامس (ص ٩٣ ـ ١٢٤) في قصر الحمراء في (غرناطة) حيث تظهر (وجد) وهي تعزي (أمل) عن فقد حبيبها في الحرب، وتؤكد لها استشهاده فداء وطنه، كما تؤكد ثبات الشعب وعزمه على القتال على الرغم من فقره وجوعه. ثم تلتقي (بثينة) بحبيبها (محمد بن سراج) فيبثها وجده وشوقه، فتعتذر إليه، وترجوه النسيان، ثم تضطر إلى الاعتراف بتخليها عن عفافها إلى (يحيى) كي يطلق السجناء، فيتغاضى (محمد ابن سراج) عن ذلك، ويعرض عليها الزواج، ثم تدخل (عائشة) فتعتذر عن خيانة ابنها (أبي عبد الله) وتأسف لما كان، ثم يدخل (أبو عبد الله) وشيخ القضاة ورؤساء العشائر، ويؤكد شيخ القضاة ضرورة التحالف مع الاسبان، ويوافقه (أبو عبد الله) فتغضب

(عائشة) وتدعو إلى الفداء والتضحية، ثم يدخل (الزغل) و(علي العطار) ليرفضا رأي شيخ القضاة، ويدخل عليهم (الحبر) ليخبرهم بأنهم محاصرون ولا منجي لهم، ثم يعرض عليهم التحالف، ويعد بترحيل الملك، ويجعل الغروب موعداً لسماع الجواب، ويهم بالخروج ولكن (الزغل) يستوقفه ليذكر غدر الاسبان بأهل (مالقة) ونكثهم الحلف، ويعلن عزمه على خوض الحرب، ولكن (الحبر) يكشف عن عقد أبرمه الملك يتضمن عدم الحرب، فتأسف (عائشة) لما تسمع، ويغضب (موسى) ويرفض أن يكون (أبو عبد الله) حاكماً للشعب، ثم يخرج عازماً على القتال، ويتبعه (الزغل) و(محمد بن سراج) و(علي العطار)، ويرسل (أبو عبد الله) وراء (علي العطار) يحثه على البقاء، ولكن هذا يرفض، ويؤكد أن ليس للملك هيمنة على الجيش، بعد أن خان العهد، وأنه سائر به إلى القتال.

والمسرحية ترد سبب انهيار (الأندلس) وسقوطها، إلى فساد الحكام وتفرقهم، واختلافهم وتنافسهم، وعسفهم بشعوبهم، وظلمهم، وتفردهم واستبدادهم، واستغراق بعضهم في ملذاتهم، وخضوعهم لأهوائهم، ولجوء بعضهم الآخر إلى أعدائهم، لتثبيت حكمهم.

فالسلطان يتزوج من حسناء رومية، فيخضع لها، منساقاً وراء لذاته، ويعقد البيعة لابنها (يحيى)، فيثير غيرة ضرتها (عائشة) فتتآمر عليه، لتجعل البيعة من بعده لابنه (أبي عبد الله). ويشترك في ذلك التآمر (الزغل) شقيق السلطان، فيعاون (عائشة)، وهو يطمح إلى الحكم، ثم ينقم عليها وعلى ابنها، حين يتولى الحكم دونه. ويقع (أبو عبد الله) في أسر الاسبان، فيرفض أن يفتديه قومه، ويسيء الظن بهم، ويلجأ إلى الاسبان، وهو أسير لديهم، ليستعين بهم على قومه، وليكون له الملك.

والمسرحية لا تدين حكام الأندلس وحدهم، وإنما تدين حكام العرب آنئذ قاطبة، وتحملهم مسؤولية سقوط الأندلس، وتصورهم متفرقين مختلفين منفردين بالحكم مستبدين ظالمين.

إن (عائشة) تقصد سلطان مصر (قايتباي) تستنجد به ليخلص ولدها من الأسر، ويعيده إلى الحكم، وينقذ البلاد من السقوط، فيوافق، ويبدي حماسة لذلك منفرداً برأيه هذا، غير مقدر إمكانات مصر الحقيقية، وغير مستجيب لنصيحة وزيره (قانصوه)، ولكنه

يتراجع عن قراره، حين يعلم بتعاون (أبي عبد الله) مع الاسبان، ولا يصغي إلى تأكيد (عائشة) أنها لا تريد إنقاذ ابنها، وإنما تريد تخليص الشعب، وإنقاذ البلاد.

والمسرحية تصور الشعب وهو يثور بحكامه، ويكافح للدفاع، وإباء الخضوع، على الرغم من القهر والحصار، فالشعب يثور بزعامة (بني سراج) ويحاصر قصر السلطان ويطالب بتنازله عن العرش، ويرفض أن تكون الولاية من بعده لابنه (يحيى)، ويطالب بأن تكون لابنه (محمد أبي عبد الله) لما كان للشعب من ثقة بأمه (عائشة).

ومن الشعب يبرز أفراد مخلصون، منزهون عن المصلحة أو الغرض، يسعون إلى النصح للحاكم، وهدايته إلى الصواب، ثم يعملون جاهدين على صد العدوان، ومنع الانهيار، مضحين في سبيل ذلك بأنفسهم.

إن (بثينة) تضحي بشرفها كي تطلق (عائشة) و(أبا عبد الله) و(محمد بن سراج) من السجن، لأنها تثق بهم، وتعول عليهم في إنقاذ البلاد، و (محمد بن سراج) يرفض توقيع عهد التسليم، ويخرج معلناً عزمه على القتال وحده، و(علي العطار) قائد الجيش ينصح للسلطان مخلصاً، ثم ينصح من بعده لابنه (أبي عبد الله) ويرفض التسليم، ثم يخرج ليقود الجيش إلى حرب الاسبان، معلناً أن لا هيمنة للملك على الجيش، بعد أن خان ووقع عهد التسليم.

والمسرحية لا تصدر عن إحساس بروح العصر فحسب، بما فيه من فساد الطبقة الحاكمة في مصر، قبل ثورة الثالث والعشرين من تموز سنة ١٩٥٢، بل إنها لتعبر عن واقع عصرها من خلال التاريخ، وتصفه أحياناً وصفاً مباشراً.

ومن أمثلة ذلك قول (عائشة) في الفصل الأول(٥):

الملك يلهـو والحوادث حولـه ... متظاهـرات والخطـوب سراع
والقصر تفهق بالخنا قاعاته ... ويبيت يُروى إثمها ويذاع
والحكم فوضى لبه وقوامه ... ذمم تسام رخيصة فتباع

إن في المسرحية إشارات واضحة إلى واقع الملك، ونظام الحكم، قبل ثورة الثالث

---

(٥) أباظة، عزيز، غروب الأندلس، ص ٧.

والعشرين من تموز ، تصف فيها الفساد والخيانة والضعف وصفاً صريحاً ، وقد أسهب الدكتور (طه حسين)[٦] في مقدمته للمسرحية في الحديث عن تلك الاشارات حتى كاد يعدها نقصاً فنياً .

وكان المؤلف قد فرغ من كتابة مسرحيته ، كما يذكر في الاهداء الذي يتصدرها ، بعد الثورة ببضعة أشهر ، مما أتاح له حرية القول في العهد السابق على الثورة ، والتعبير عنه ، وقد استوحى من الثورة نفسها اعتمادها على الجيش ، فجعل قائد الجيش في المسرحية يرفض توقيع عهد السلم ، ويخرج ليقود الجيش ، لحرب الاسبان .

ولكن لا يمكن أن يعد سقوط الأندلس ، وهو فقد للبلاد ، وسيلة ملائمة للتعبير عن سقوط الحكم الملكي ، في مصر ، وقيام الثورة .

ويلاحظ اتفاق المسرحيتين السابقتين في إظهار حماسة الشعب ، وغيرته على البلاد ، واندفاعه للتصدي للأعداء ، في استعداد كبير للتضحية .

---

(٦) المصدر السابق ، ص ز ـ ط .

— ٢ —

طموح الحاكم وبناء الدولة

في أعقاب ثورة الثالث والعشرين من تموز سنة ١٩٥٢ في مصر، وثورة الثامن من آذار سنة ١٩٦٣ في سورية، ظهرت بضع مسرحيات تتخذ من التاريخ مصدراً لها لتصور من خلاله الحاكم الفرد الفذ، وهو يسعى إلى بناء الدولة الجديدة، معبرة بذلك عما يجري في عصرها من متغيرات.

وهي مسرحيات قليلة جداً، تمثلها في مصر مسرحية (صقر قريش) (١٩٥٦) لمؤلفها (محمود تيمور)، وتمثلها في سورية مسرحية (ابن الأيهم الازار الجريح) (١٩٦٦) للشاعر (سليمان العيسى).



وتقدم مسرحية (صقر قريش)[٧] مثلاً للحاكم الفرد الفذ، ذي الطموح البعيد، الذي ينهض وحيداً من عصر السقوط والانهيار، متحدياً كل الصعاب والعقبات، مقدماً كل التضحيات، بذكاء وإقدام، ليؤسس حكماً، ويبني دولة.

وهي تصور لجوء (عبد الرحمن الداخل) إلى (الأندلس) هرباً من مطاردة العباسيين، بعد سقوط دولة الأمويين في الشام، وسعيه إلى إقامة الامارة، وما يحقق من انتصار على

(٧) تيمور، محمود، صقر قريش، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٥٦، قطع وسط، ٢٠٢ صفحة.

خصومه وأعدائه ومنافسيه، والتفاته بعد ذلك إلى محاربة جيش (شارلمان)، وتوطيد أركان الامارة.

والمسرحية تقع في خمسة فصول، تدور حوادث الفصل الأول منها (ص ٣٥ ــ ٦٦) عام ١٣٨هـ في دار (ونسوس) في مدينة (سبتة) المطلة على البحر الأبيض المتوسط، في شمالي المغرب العربي، حيث تظهر (رواح) الجارية وهي تقبل وشاح (عبد الرحمن) وتفجؤها (تكفات) لتلومها على حبها (عبد الرحمن) وتؤكد لها أنه مشغول عنها، ثم يدخل (ونسوس)، ويتبعه الخادم (ميمون) ليخبرهم بإلقاء القبض على (عبد الرحمن)، ولكن (عبد الرحمن) يدخل عليهم ليخبرهم بأنه ألقي القبض على شبيه به، ثم يدخل عليهم (منارة) فيدعوه (عبد الرحمن) ليقرأ طالعه ويمازحه، ثم يعلن (ميمون) عن وصول رجال الشرطة، فيلتفت (عبد الرحمن) إلى (تكفات)، وهي حامل، فيرجوها أن تتظاهر بأنها في المخاض، ثم يعمد إلى ملاءة، فيغطي بها قدميها، ويقعد تحت الملاءة، وتقف (رواح) إلى جانبها تمسح جبينها بالماء، ويدخل رجال الشرطة يطلبون (عبد الرحمن)، ولكنهم يخرجون خائبين، ويقرر (عبد الرحمن) الرحيل إلى الأندلس.

وتدور حوادث الفصل الثاني (ص ٦٧ــ ٩٧) في قرية (طرش) في جنوب الأندلس، وقد نزل (عبد الرحمن) في قصر (ابن عثمان) ليجمع فيه أعوانه، وتظهر ثلاث جوار هن: (ضحى) و(سحر) و(فجر)، يثرثرن ويذكرن انصراف الرجال عنهن، وتعرب (ضحى) عن غيرتها من (أميرة القصور) وتنكر أن يهواها (عبد الرحمن)، ثم يدخل (بدر) و(ابن عثمان)، ويتبعهما (ابن خالد)، ليؤكد لهما أن الجيش طوع أمره، وأنه مستعد لمبايعة (عبد الرحمن)، وليس عليهما سوى استمالة (أبي الصباح) أمير (اشبيلية) ليبايعه، ويبقى (بدر) بعد ذلك وحده، فتدخل عليه الجواري الثلاث، فيذكرن (عبد الرحمن) ويعتبن عليه لصده عنهن، ثم يدخل (عبد الرحمن) فيذكر (الأندلس) وما تعانيه من شقاق الأمراء وخصوماتهم وحروبهم، وطموحه إلى توحيدهم، ثم يسمع صوت (منارة)، فيطلب (عبد الرحمن) من (بدر) الخروج إلى استقباله، وهو ضائق بقدومه، وتدخل عليه الجارية (ضحى) لتقدم له ماء الورد، ويرجع (بدر) ليخبره بقدوم (منارة) و(رواح) فيزداد ضيق (عبد الرحمن) ثم تظهر (أميرة القصور) فيقبل عليها (عبد الرحمن) وهو ضائق بها، ليحييها ويتودد إليها، وتظهر له ودها واهتمامها، ثم تؤكد سعيها إلى كسب تأييد الأمراء، ثم

يدخل (أبو غالب) يصحبه (ابن خالد) و(ابن عثمان) ليعرض على (عبد الرحمن) رسالة (أبي الصباح) إليه وتتضمن موافقته على التعاون معه، على ثلاثة شروط، هي أن يكون (أبو الصباح) شريكاً له في الحكم، وأن يكون قائد الجيش ورئيس مجلس الشورى، وأنه تكون المغانم له، يقضي فيها وحده، فيوافق (عبد الرحمن) على كره من (بدر) ومضض.

وتدور حوادث الفصل الثالث (ص ٩٨ ــ ١٣٣) أواخر عام (١٣٨هـ) في قصر الامارة في (قرطبة) وقد أصبح (عبد الرحمن) أميراً على (الأندلس)، ويظهر (منارة) وبصحبته (رواح)، وهي تذكره بمطالعته حظ (عبد الرحمن)، ورؤيته زهرة تهدى إليه، ثم يدخل عليهما (بدر) ليلوم (رواحاً) على ارتدائها زي فارس، فتجيب بأنها فعلت ذلك لتحظى باهتمام (عبد الرحمن)، ثم تظهر (أميرة القصور) وبصحبتها تابع تتحدث إليه همساً، وكأنها تفضي إليه بسر ، ثم تدخل (ضحى) وهي تحمل ثياب (عبد الرحمن)، فتلومها (أميرة القصور)، وتذكرها بأنها خادم، ثم يدخل (بدر) و(منارة) و(رواح) فتطلب (أميرة القصور) من (منارة) أن ينظر لها طالعها، فيخبرها بأنها في حرب، هي حرب العواطف والمشاعر، ثم تلتفت (أميرة القصور) إلى (رواح) لتلومها على زي الفارس الذي ترتديه، وترد عليها (رواح)، فتخرج غاضبة، ويدخل (عبد الرحمن)، ويعمد إلى التخفف من بعض ثيابه، فتبادر (رواح) إلى مساعدته، وتنافسها في ذلك (ضحى) وتتنازعان، وتدخل (أميرة القصور) لتسخر منهما، ثم تلتفت إلى (عبد الرحمن) لتعرض عليه الزواج بها، وتذكره بما قدمت له من عون، فيرفض، وينكر عليها تذكيره بالعون، فتغضب، وتخرج وهي تتوعد، ويدخل (بدر) على (عبد الرحمن) ليدعوه إلى لقاء أصحاب الحاجات، فيخرجان، وتدخل (أميرة القصور) يصحبها (أبو الصباح)، وهو يطمئنها على خطة أعداها، ثم يخرجان، ويدخل (عبد الرحمن) على أصحاب الشكاوي، ويقعد في مجلسه منهم، ويستمع إلى شكاواهم، ثم يتقدم شاب يتوكأ على عصا، ليقدم شكوى مكتوبة، فينهض إليه (عبد الرحمن) بنفسه، فيهم الشاب بطعنه، وتلقي (رواح) نفسها بينهما، فتصيبها السكين، ثم يقر الشاب بأن (أبا الصباح) هو الذي دسه في القصر، وأعد الخطة، ثم يدخل أحد الجند ليخبر (عبد الرحمن) بوفاة (رواح) فيأمر بتشييعها، وهو لا يتردد في إظهار إحساسه بالخلاص منها، ويدخل (أبو الصباح) غاضباً من اتهام الشاب

إياه، فيؤكد له (عبد الرحمن) أنه لا يصغي إلى أقوال الوشاة، فيخرج (أبو الصباح) راضياً، ويلتفت (عبد الرحمن) إلى (بدر) يطلب منه إعداد مجلس أنس وطرب.

وتدور حوادث الفصل الرابع (ص ١٣٣ ــ ١٧٠) عام (١٥٠هـ) ويظهر (بدر) في قصر الامارة وهو يشكو إلى (منارة) التكاليف التي يحمله إياها (عبد الرحمن) فهو ما ينفك يوجهه من مكان إلى مكان، ولا يترك له فرصة الارتياح، وتمر بهما (ضحى) تحمل ثياب الأمير، فيسألانها إن كان سيتأخر في الحمام، فتجيب بأنها لا تعرف، ثم يدخل عليهما (المرواني) قائد الجيش، بادي القلق، ويحاولان أن يعرفا سر قلقه، فلا يجيب بشيء، ثم يخرج. ويتحدث (بدر) إلى (منارة) فيذكر خطبة (عبد الرحمن) ابنة (أبي الصباح) إلى أبيه، ودعوته (أبا الصباح) إلى القصر لاعلان الخطبة، ثم يظهر (عبد الرحمن) و(ضحى) وراءه تحمل ثيابه، ويبادر إلى سؤال (منارة) عن طالعه، ويبسط له كفه، فيذكر (منارة) السماء السوداء والعواصف، فيغضب منه، ويصرفه، طالباً منه البقاء حبيس بيته، ويدخل عليه (سابق) فيسأله عن الخطة، فيجيب بأن كل شيء على ما يرام، ثم يعلن عن وصول (أبي الصباح) ويستقبله (عبد الرحمن) أحسن استقبال، ويرحب بمن معه من أعوان، وفيهم (ابن خالد) و (ابن عثمان)، وبعد أن يستقر القوم في مواضعهم تدخل (ضحى) تحمل وسادة عليها شيء مغطى، تضعها أمام (أبي الصباح)، فيطلب منه (عبد الرحمن) كشف الغطاء، وإذا على الوسادة خنجران، ثم يطلب منه النزال، ويحاول (أبو الصباح) إقناعه بالعدول عن رأيه، ويعرض عليه المصالحة، ولكنه لا يفلح، فيضطر إلى القبول، وينسحبان إلى خارج القاعة، ويتصارعان، ثم يدخل (عبد الرحمن) منتصراً، ليأمر بنفي (ابن عثمان) و(ابن خالد)، وينثر الدراهم على جند (أبي الصباح) ويعلن أنه هو وحده أمير (الأندلس).

وتدور حوادث الفصل الخامس (ص ١٧١ ــ ٢٠٢) عام (١٦١هـ) في معسكر الجيش، شمال مدينة (سرقسطة)، ويظهر (سابق) في سرادق كبير، وهو يسلم رسالة إلى أحد الجند طالباً منه أن يحملها إلى (المرواني) قائد الجيش، وهو يوصيه بالحرص عليها، فجيش (شارلمان) يتمركز في شعاب الجبال، ويدخل (حسان) ليخبر بوصول (النخاس) بما عنده من الجواري، فيرد عليه (سابق) بأن الوقت لا يسمح بشراء الجواري، ثم يصرفه، ويدخل (هرقل) القزم لاعب الشطرنج، يطلب لقاء الأمير، ثم يدخل (عبد الرحمن)، وهو

يعرب عن حاجته إلى النساء، فتدخل (ضحى)، وتقعد عند قدميه، ويتحدث إلى قواده، ويذكر تفكيره في خطة لاجلاء جيش العدو عن شعاب الجبال، ثم يرى إرسال سرب من النساء، يمر بالوادي، فينزل إليه جند (شارلمان) فينقض عليهم جنده، وتتدخل (ضحى) فتدل على النخاس، وتتطوع لقيادة الجواري، والمرور بهن في الوادي، ويوافق (عبد الرحمن) ويخرج القادة و(ضحى) لتنفيذ الخطة، ويبقى (عبد الرحمن) ليلاعب (هرقل) في الشطرنج، وهو يعده إن غلبه أن يمنحه جاريته (زهراء)، وبعد طول انتظار يدخل (حسان) ليعلن نجاح الخطة، ويعلن (هرقل) انتصاره في الشطرنج، ويطلب من الأمير الوفاء بوعده، فيأمر بجلده، خمسين سوطاً، ثم يدخل (سابق) ليقدم إلى الأمير خمار (ضحى)، ويخبره بأن السرب أبيد كله، وأن جيش العدو قد هزم، وأن جيشه يتقدم نحو الشمال، ثم يدخل أمير البحر، ليعلن عن تهيؤ الأسطول للابحار إلى سواحل الشام، لاستعادة ملك (بني أمية)، فيأمره (عبد الرحمن) بالتوجه إلى شواطىء (شارلمان) ليحاصرها، وينكر حرب (بني العباس) فهم الأخوة في الدين والعروبة، ثم يصرف من حوله، ويبقى وحده، ليسأل نفسه «هل أحسنت اختيار الوسيلة لبلوغ القمة، أم أسأت؟.»، ولكنه يتغاضى عن الجواب، ويسلم القياد للأقدار تسير به إلى حيث تشاء، ويدخل (سابق) ليعلن أهبة الجيش للتقدم، فيأمره «أن يتقدم باسم الله، وفي سبيل الله».

إن (عبد الرحمن) فرد طموح، لا يخضع لظرف السقوط والانهيار، بل يسعى إلى بناء ملك على الأنقاض، متحدياً الدمار والهلاك، والضعف والتفكك، وقد وضع نصب عينيه هدفه، وأخضع له طاقاته ورغباته وقواه كلها، يضحي لأجله بكل شيء، ويسعى إليه من السبل كلها، لا يبالي بنوازع القلب، ولا رغبات الجسد، لا يهاب منافسات الخصوم، ولا تحديات الأعداء، فيتصدى لهؤلاء، ويفتك بأولئك، وينصرف عن الحسان، بل يضحي بهن، ولا يتردد في الانتقام أو الثأر، ولو ختلا، ليصنع مجده، ويبني دولته، ويوحد الصفوف، ثم يلتفت بعد ذلك إلى الفتوحات، متجاوزاً عن خصومات الأشقاء، مدركاً معنى القومية، ساعياً إلى تحقيقها، وإعلاء كلمة الله، في كل ما يصنع ويعمل، واعياً ذلك كله، قاصداً إليه بإرادة وتصميم.

إن المسرحية تلح على تفرد (عبد الرحمن)، وتبرز مواهبه الفردية، فهو شديد على نفسه، وعلى الآخرين، يخلص لغايته، ويتخلى في سبيلها عن جميع الغايات الأخرى، ويفلح

إلى (عمر) فيقضي بالقصاص ، فيغضب (جبلة) ، وينكر ذلك ، فيؤكد (عمر) أنهما في الاسلام سواسية ، فيرواغ ، ويطلب الامهال ، ثم يفر إلى الروم ، ليعيش في كنفهم ، مرتداً عن الاسلام ، متخلياً عن العروبة .

وتقع المسرحية في (١٣) لمحة ، تظهر في اللمحة الأولى (ص ٣٥ ــ ٤٨) قافلة تجارية قادمة من الحجاز ، تدخل دمشق ، وفيها شاعران ، هما (حسان بن ثابت) و(الأعشى) ، وهما يعتدان بما يحملان من شعر ، يقصدان به (جبلة) لنيل عطائه ، ويعتد الأول بقرابته من (جبلة) ويختصمان ، ثم يتصافيان ، ويمضيان إلى حانة .

وفي اللمحة الثانية (ص ٤٩ ــ ٧٠) يظهر (جبلة) في مجلسه ، وبين يديه شاعران ، هما (النابغة الذبياني) و(علقمة بن عبدة الفحل) ، ويدخل عليه (حسان بن ثابت) فيرحب به خير ترحيب ، ويعرفه إلى الشاعرين ، ثم ينشد الثلاثة أشعارهم ، فينتصر (جبلة) لشعر (حسان) ، ويفضله عليهما ، بسبب قرابته منه ، ويجزل له العطاء .

وفي اللمحة الثالثة (ص ٧١ ــ ٩٢) يظهر (جبلة) في مجلسه ، وبين يديه كبار قادة الجند ، ويدخل فارس ليخبره بانتصار جيش المسلمين في القادسية واليرموك ، فيسخر (جبلة) من الخبر ، ويؤكد القائد (عمرو) أن الأمر جدير بالاهتمام ، وتدخل عليهم (أميمة) لتؤكد لوالدها كلام القائد ، ولكنه لا يصدق ، ويهزأ بجيش المسلمين ، ولا يرى فيه غير قبائل مغيرة .

وفي اللمحة الرابعة (ص ٩٣ ــ ١١٠) يظهر (جبلة) في قصر روماني في (أنطاكية) وقد انسحب إليها بعد دخول المسلمين (دمشق) ووصولهم إلى (حلب) ، ويدخل عليه القائد (عمرو) ليؤكد له انتصار العرب بالاسلام ، ويكاد يفصح عن شيء في نفسه ، ثم تدخل عليهما (أميمة) لتعرب عن شوقها إلى (دمشق) ، فيعدها (جبلة) بالعودة ، ثم يحمّل القائد (عمراً) كتاباً إلى (عمر بن الخطاب) يعلن فيه إسلامه .

وفي اللمحة الخامسة (ص ١١١ ــ ١٢٩) يلتقي (عمرو) بحبيبته (أميمة) في حديقة القصر في (أنطاكية) ، ليتناجيا ويتهامسا ، ثم يذكران (دمشق) فيؤكد أنه لم يسر إلى (انطاكية) إلا لأجلها ، وأن مكانه في جند الفتح ، فما هو بالذي يحمي ملك قيصر ، ثم يودعها ويمضي ، وهي تعده بالانتظار .

وفي اللمحة السادسة (ص ١٣٠ــ١٤٦) يظهر (عمر) في دار الخلافة في (مكة) ويدخل عليه (عمرو) فيرحب به، ويفضي إليه (عمرو) بما في نفسه من شوق إلى الايمان والمشاركة في الفتح، ثم يسلمه رسالة (جبلة) إليه، فيفرح بها ويؤكد انتظاره قدوم (جبلة).

وفي اللمحة السابعة (ص ١٤٧ــ١٦١) يظهر موكب (جبلة) وهو يدخل (دمشق) ويستقبله (أبو عبيدة بن الجراح) ويذكر (جبلة) مالدى (غسان) من رجال يضعها في جيش المسلمين، ويظهر شيئاً من الاعتداد، فيرد عليه (أبو عبيدة) ويؤكد تغير معنى البطولة في الاسلام.

وفي اللمحة الثامنة (ص ١٦٢ــ١٧٩) يظهر (جبلة) في ظاهر (مكة) وهو يوصي القائد (عمراً) أن يبالغ في إظهار أبهة الملك، لدى وصول الخليفة، ثم يلتقي (عمرو) بحبيبته (أميمة) ليؤكد كل منهما للآخر فرحته باللقاء، ثم يظهر الخليفة فتعجب (أميمة) لثيابه البالية، ويستعرض (جبلة) جنده في شمم أمام الخليفة، فيرد عليه بأنه سيقاتل بهم الروم، ثم يطلب منه التهيؤ للطواف.

وفي اللمحة التاسعة (ص ١٨٠ــ١٩٧) تظهر فتاتان تقفان في باب خيمة، ضربت قريباً من (الكعبة)، وهما تنظران إلى (جبلة) وهو في الطواف، وتتحدثان عن الحب بين (عمرو) و (أميمة) ثم تسمعان لغطاً وجلبة، ويدخل شقيق إحداهما ليخبرهما بأمر خطير، فقد داس رجل من (فزارة) إزار (جبلة) فمزقه، فحطم (جبلة) أنفه، وكادت السيوف تسل.

وفي اللمحة العاشرة (ص ١٩٨ــ٢١٥) يظهر (عمرو) في دار الخلافة، وأمامه (جبلة) و (الفزاري) ليؤكد لهما أن الاسلام قد ساوى بينهما، وينكر على (جبلة) أن يأخذ حقه بيده، فتثور عنجهيته ولكن (عمر) يردعه، ويطلب منه إرضاء الرجل بالمال، أو القصاص، فيهدد بالارتداد عن الاسلام، فيؤكد (عمر) أن جزاء من يرتد القتل، فيطلب (جبلة) الامهال، فيعطى ما طلب.

وفي اللمحة الحادية عشرة (ص ٢١٦ــ٢٣٦) يظهر (جبلة) مع رهط من قومه،

وهم يهربون إلى (القسطنطينية)، وتثور في نفسه الوساوس، ويناديه صوت من الريح يوعده بالويل، ولكنه يرد مؤكداً عزمه على اللجوء إلى قيصر، استبقاء لعزته.

وفي اللمحة الثانية عشرة (ص ٢٣٧ ــ ٢٥٨) تظهر (أميمة) في حديقة قصر في (القسطنطينية) وهي تشكو لصديقتها (نوار) غربتها وشوقها إلى (عمرو)، وتتمنى أن يصل جيش الفتح إلى حيث هي، لعل (عمراً) يكون فيه، ثم تذكر عناد أبيها وصلفه.

وفي اللمحة الثالثة عشرة (ص ٢٥٩ ــ ٢٧٤) يظهر (عمر) في دار الخلافة، ويدخل عليه رسوله إلى (قيصر) ويخبره برفضه دعوته إلى الاسلام، كما يخبره بلقائه (جبلة)، ويقرئه منه السلام، ويدخل عليهما (حسان) وهو شيخ ضرير، فيقدم له الرسول هدية حملها له من (جبلة).

وتمثل المسرحية المرحلة التي ظهرت فيها، وتعبر عنها، تعبيراً غير مباشر، وهي مرحلة قيام نظام حكم جديد في سورية، بعد ثورة الثامن من آذار سنة ١٩٦٣، يدعو إلى الوحدة، ويتمسك بمبادىء القومية العربية.

وما تمتاز به المسرحية هو تصويرها الحاكم الفرد (عمر بن الخطاب) يبني الدولة الجديدة بناء متيناً، لا يستبد فيه ولا يتفرد، وما هو إلا ساهر على الأسس التي قامت عليها الدولة، متمسك بها، ساع إلى تحقيقها، والحفاظ عليها، وهي أسس يدرك أنها أكبر من الأفراد وأبقى، لذلك يرفض أن يترخص في شيء منها.

وهي تقدم مثلاً لفرد حاكم طموح، يستند إلى نظام وتشريع ومبادىء وأسس، ولا يعتمد على مواهبه وإمكاناته وقواه، وحدها، مثلما فعل الفرد الحاكم الطموح، الذي قدمته مثلاً مسرحية (صقر قريش).



وبذلك تبدو المسرحيات التي صدرت في سورية ومصر، متخذة من التاريخ مصدراً لها، عقب الثورة في كل من القطرين، قليلة، ولا تعالج شيئاً من قضايا المرحلة التي ظهرت

فنياً، وهي مرحلة حافلة بكثير من المتغيرات، وإنما تكتفي بالتعبير عن الروح العامة السائدة فنياً، تعبيراً غير مباشر.

ــ ٣ ــ

الغزو الخارجي ومقاومته

في المرحلة الممتدة من مطلع الستينيات، بعد انفصام الوحدة بين سورية ومصر، في الثامن والعشرين من أيلول سنة ١٩٦١، إلى ما قبل الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧، ظهر عدد قليل من المسرحيات، تتخذ من التاريخ مصدراً لها، لتعالج من خلاله موضوع الغزو الخارجي، ومقاومته.

ومن تلك المسرحيات (دار ابن لقمان) (١٩٦١) لمؤلفها (علي أحمد باكثير) و(الراهب) (١٩٦١) لمؤلفها الدكتور (لويس عوض) و(سليمان الحلبي) (١٩٦٥) لمؤلفها (الفريد فرج) و(غادة أفاميا) (١٩٦٧) للشاعر (عدنان مردم بك) و(حكاية الأيام الثلاثة) (١٩٦٨) لمؤلفها الدكتور (عمر النص).

وعلى الرغم من اتفاق معظم المسرحيات في تصوير بغي العدو، وما يأتيه من عنف، وعسف، وما يلحق من دمار وقتل، وتصوير كفاح الشعب، وما يبديه من شجاعة واستبسال، وما يقدمه من ضحايا وشهداء، فإنه من الممكن تمييز مسرحيات كانت تصور انكسار قوى المقاومة وخسارتها، من مسرحيات أخرى كانت تصور اندحار قوى الغزو وهزيمتها.

آ ــ انكسار قوى المقاومة وخسارتها

ومن المسرحيات التي تصور انكسار قوى المقاومة وخسارتها مسرحية (الراهب) و(سليمان الحلبي).

وتصور مسرحية (الراهب)[١٠] لمؤلفها الدكتور (لويس عوض) الحركة التي قادها الوالي الروماني (دومتيانوس) الملقب بـ (آخيل) سنة (٢٩٦م) في الاسكندرية ، للاستقلال بمصر عن الامبراطورية الرومانية ، وكانت خاضعة لها ، وقد شاركه في الحركة بعض الرجال المصريين ، وفي مقدمتهم الراهب (أبا نوفر) ، ولكن الامبراطور (دقيانوس) خف إليه بنفسه ، وحاصر الاسكندرية ، ثم دخلها ، فدمر فيها ، وقتل أهلها ، وأحبط الحركة .

والمسرحية تقع في ثلاثة فصول ، تدور حوادث الفصل الأول منها (٧ ــ ٤١) في قاعة بقصر الوالي الروماني (آخيل) في الاسكندرية ، حيث يظهر الحارس الروماني (أرمان) ليلتقي بحبيبته (فيلامينه) الفتاة المصرية ، ويشكو من الشرط القاسي الذي وضعه الراهب (أبا نوفر) كي يأذن له في الزواج منها ، وهو اعتناقه المسيحية ، لأن (فيلامينه) تعتنقها ، ثم يدخل (روستيكان) قائد الحامية ليلتقي بكبير أمناء الوالي (مانيتون) ، ويصدر إليه أمره باعتقال الراهب (أبا نوفر) ، ويعلن حنقه على المصريين المسيحيين ، ثم تدخل (فاوستينا) زوجة الوالي ، لتأمر بمنع الراقصة (مارتا) من الاشتراك في حفلة الليلة ، وتطلب نفيها من الاسكندرية ، ثم يلتقي (أرمان) بـ (فيلامون) ليذكرا معاً ما كان من ثورات المصريين وإحباط الرومان لها ، ثم يدخل الوالي (آخيل) ، ويلتقي ببعض الضباط ، ليقدم إليهم الأمير (قسطنطين) ، وإذ يعلم بإصدار (روستيكان) أمره باعتقال (أبا نوفر) يصدر أمراً باعتقال (روستيكان) نفسه ، ثم يدخل عليهم (أبا نوفر) ليحدثهم عن رفض (البطريرك) التعاون معهم ويقدم (أفريكان) قائد حامية القصر خطة العمل ، ويؤكد وصول رسائل من الأقاليم تعد بتنفيذ الخطة المنسقة وقوامها ثورة واحدة في كل مكان ، ويعلن (مانيتون) عن تخوفه ، ويقترح التريث ، وتدريب الفلاحين ، وإعداد جيش منهم . ويرد (آخيل) ذلك ويوافقه (أبا نوفر) الذي يؤكد أن (آخيل) سيعين (امبراطوراً) إلى أن يعود الأمير (قسطنطين) فيعين فرعوناً ، وتدخل عليهم (مارتا) لتتوسل إلى الوالي كي يسمح لها بالرقص الليلة فيوافقها ، ثم تبدي إعجابها بالأمير (قسطنطين) ثم يعبر (أبا نوفر) عن رؤيته حلماً غريباً قوامه حمامة سوداء حطت في البركة المقدسة ، ثم خرجت بيضاء لتحط على المذبح ، وتؤكد أنها هي

(١٠) عوض ، د . لويس ، الراهب ، دار إيزيس ، القاهرة ، ط . ثانية ١٩٦٤ ، قطع وسط ١٥٨ صفحة ، كتبت بين أغسطس ١٩٦٠ وأغسطس ١٩٦١ ، ولها تعليق تاريخي للمؤلف نفسه ، من صفحة ١٢٧ إلى صفحة ١٥٨ ، طبعت أول مرة سنة ١٩٦١ .

القربان ، ثم يدخل عليهم (فيلامون) ليعلن عن اغتيال (روستيكان) ، فيضطرب الجميع ، ولكن (آخيل) يؤكد أن كل شيء سيسير وفق الخطة المرسومة .

وتدور حوادث الفصل الثاني (ص ٤٣ ـــ ٨٧) في بهو في قصر (رأس التين) ، حيث التقى عدد من القادة الرومان ، وهم يتناقشون في أمر تسليم القصر بعد نجاح الثورة ، ويدخل عليهم (أبا نوفر) في جماعة من المسلحين ، فيضطر القادة للاستسلام ، ثم يدخل (فيلامون) ليخبر (أبا نوفر) بقرار طرده من سلك الرهبنة ، بسبب قيادته ثورة المصريين ، ثم يرجوه العفو عن أخته (فيلامينه) التي هربت مع (أرمان) ، فيرفض (أبا نوفر) إلا محاكمتها ، ثم تدخل عليه (مارتا) مع جماعة مسلحة فيوجهها إلى البرج ، ثم يعترف (أبا نوفر) أمام تلميذه (أريوس) بحبه (مارتا) واشتهائه جسدها ، ثم يدخل عليه رسول من (دقيانوس) يعرض عليه تعيينه والياً ، على شرط أن يسلم (آخيل) وأن يعيد الاستقرار إلى مصر ، فيسخر (أبا نوفر) من الرسول ويؤكد أنه يبايع (آخيل) ، ثم تدخل عليه (مارتا) لترجوه أن يباركها ، فقد أغفت قليلاً ، ورأت المسيح في الحلم ، وتؤكد أن روحها تطهرت مذ رأت (قسطنطين) الذي أحبته حباً روحياً ، فيغضب (أبا نوفر) ويذكرها بخطئها ويطردها ، ثم يدخل بعض الضباط وقد أسروا (فاوستينا) و(فيلامينه) فيصرفهم جميعاً ويستبقي (فيلامينه) ليوجه إليها تهمة الخيانة ، فترفض اتهامه وتؤكد حبها (أرمان) الذي أعلن تنصره ، ولكنه يأمر الحرس بأخذها ، ثم يدخل (آخيل) ليسأله عن (فاوستينا) فيخبره بإرسالها مع الضباط ، ويؤكد عزمه على محاكمتها ، فيغضب (آخيل) ويخرج ، ثم تدخل (مارتا) فيعرض عليها (أبا نوفر) أن يشربا الخمر معاً ثم يدعوها إلى نفسه ، فتنكر ذلك ، وتؤكد توبتها وتطهرها ، فيسخر منها ويطردها .

وتدور حوادث الفصل الثالث (ص ٨٩ ـــ ١٢٦) في قاعة العرش بقصر (آخيل) حيث تظهر بعض الخادمات ، ويدخل عليهن (آخيل) ليسألهن عن محاكمة (فيلامينه) وإعدامها ، فيؤكدن له أن رئيس المحكمة كان ساقي القصر المطرود ، وأن ممثل الاتهام كان بغياً مشهورة ، وقد تلقت (فيلامينه) الحكم بعزة وكبرياء ، ويذكره أحد مرافقيه بزوجته ويؤكد أنها ستلقى المصير نفسه ، ويحرضه على إنقاذها ، ولكنه لا يفعل شيئاً ، ويذكر أحدهم (أبا نوفر) بالسوء فيغضب (فيلامون) شقيق (فيلامينه) ، وينبري للدفاع عن (أبا نوفر) مؤكداً أنه ظل طوال ثمانية أشهر يصد هجوم (دقيانوس) على الشواطىء ، ويتصدى له بجموع

الغوغاء والرعاع، ثم يدخل أحد الجند ليخبرهم بوقوع (مارتا) في الأسر، وهي تدافع عن البرج في (رأس التين)، ويؤكد أن الرومان ركزوا هجومهم على (رأس التين) لصرف اهتمامهم عن الشواطىء، ويرسل (آخيل) أوامر جديدة بعودة الجند إلى الشواطىء، ثم يدخل عليهم رسول من (دقيانوس) يعرض عليه مبادلة (فاوستينا) بخمسمئة من الرومان، ويدخل (أبا نوفر) ليؤكد أن المطلوب في الواقع هو لا سواه، ويعلن عزمه على تسليم نفسه على شرط إطلاق (مارتا). ويدهش الجميع ويوافق الرسول، ثم يدخل أحد الرجال ليعلن أن (دقيانوس) سد الترع، وقطع الماء عن الاسكندرية، وأن الدمار بات وشيكاً، ثم يخرج (آخيل) مع راهب ليقدم اعترافه، وما يلبث أن يرجع الراهب ليعلن انتحار (آخيل)، ثم يصل مساعد الرسول وبصحبته (مارتا) التي تسرع إلى (أبا نوفر) ترجوه الغفران، فيباركها ثم يطلب من (فيلامون) أن يصطحبها إلى الدير، ثم يفجأ الجميع باحتسائه سماً مخبأ في صدره، ثم يسقط ميتاً، ويؤكد الجميع عظمته، ويقول عنه (أبيب) «أعطى الجسد لنسترد الروح»، ثم يطلب الرسول من (مانيتون) أن يسلم المدينة، مؤكداً له أنها ستشهد أهوالاً شداداً.

وتبدو الثورة التي تقدمها المسرحية محاولة أراد بها الوالي أن ينفصل عن الامبراطورية الرومانية، ويستقل بولايته، ويصبح امبراطوراً عليها، مستغلاً في تحقيق ذلك من حوله من مصريين يرغبون في الاستقلال، ساعياً إلى تدعيم حكمه بهم، ولا يعقل أن يكون مخلصاً في حركته للمصريين، ولحرية مصر، وهو الروماني، ويؤكد ذلك وضعه تاج فرعون على رأسه، حين أوشكت حركته على النجاح، وهو الذي كان قد وعد من قبل بالاكتفاء بأن يكون امبراطوراً على مصر، وأن يحتفظ بتاج فرعون للأمير (قسطنطين).

ويبدو الراهب (أبا نوفر) مهيمناً على حركة الاستقلال، وقد مارس في أثنائها قدراً كبيراً من العسف والاستبداد والسيطرة، وأظهر قدراً كبيراً من التزمت والتعصب والتناقض، فهو يسعى إلى استقلال مصر عن الامبراطورية الرومانية، ولكنه يفكر بإقامة امبراطورية جديدة، تحكم العالم كله، وتسيطر عليه، عاصمتها الاسكندرية، وديانتها المسيحية، وامبراطورها فرعون، هو الأمير (قسطنطين).

«لقد تحرك (أبا نوفر).. في اتجاه ثورة المسيحيين ضد روما الوثنية، ولكنه بدلاً من أن يمنح تلك الثورة معناها وعمقها التحرري الحقيقي.. إذا به يستسلم للمعنى المثالي للثورة

المسيحية ، باعتبارها محاولة لاحداث انقلاب على السلطة العالمية المتمثلة في سيطرة روما الاستعمارية على العالم .. وبذلك لم يصبح (أبا نوفر) مجرد بطل للمقاومة المصرية ، وإنما هو يسعى إلى أن يكون بطلاً للشوفينية .. ذات النزعة التوسعية الواضحة»[١١] .

والراهب يهوى (مارتا) ، وينكر عليها إعجابها بالأمير (قسطنطين) ، كما ينكر عليها توبتها ، ورغبتها في دخول الدير ، ولا يرى فيها غير جسدها ، فيراودها عنه ، ويؤكد عهرها ويسخر منها ، ولكنه يفتديها أخيراً بنفسه ، ويقدم على الانتحار ، مدعياً أن (مارتا) هي روح مصر ، وأنه هو جسدها ، وأنه قدم الجسد فداء الروح .

وإذا كانت (مارتا) رمزاً لروح مصر ، فإن إنكار الراهب عليها عشق (قسطنطين) باطل ، ولا مسوغ له ، وكان حرياً به أن يباركه ، لأنه يرى في (قسطنطين) الفرعون الذي سيحكم مصر ، وقد احتفظ له بتاج فرعون .

«إن ... فكرة فصل جسد مصر عن روحها وعن جواز تسليم الجسد لكي تسلم الروح إنما جاءت من خلال إحساس بالخجل من هزيمة ثورة وهمية ، ومن خلال الكبرياء الجريح .. ولكن ليس عاراً أن نقرر أن مصر قد هزمت في بعض المعارك ، وأن هذه الهزائم كانت ساحقة أتاحت للغزاة أن يستولوا على جسدها ، وعلى روحها معاً يعبثون بهما ، العار أن يستسلم المصريون لهذا العبث .. إن روح مصر مثلما هي روح أي بلد آخر نتاج للعمل الانساني والعقل الانساني والتوحد الانساني الخلاق ، وهي أيضاً نتاج لتفاعل عمل أبنائها وعقولهم وتوقهم مع عمل شعوب أخرى وتوقها .. إن التصور المثالي الذي أنتج (أبا نوفر) رمزاً لجسد مصر ، وأنتج (مارتا) رمزاً لروحها والذي يزعم أن تسليم جسد مصر عمل بطولي ، لأنه كان فداء لروحها إنما هو تصور عاجز عن إنتاج البطل الحقيقي لمصر الحقيقة»[١٢] .

ويؤكد ذلك الصورة التي قدمت فيها المسرحية فلاحة مصرية ، هي (فيلامينه) ، فقد جعلتها تعشق الحارس الروماني (أرمان) ، وتفر معه ، لكي تظهر على حسابها حماسة الراهب (أبا نوفر) وغيرته على الوطن والدين ، فإذا هو يصدر حكمه عليها بالموت .

ولكن لا يمكن أن تعد (فيلامينه) ممثلة للشعب ، ومعبرة عنه ، فالشعب لا يعشق

---

(١١) خشبة ، سامي ، شخصيات من أدب المقاومة ، ص ١٧ ـــ ١٨ .
(١٢) المصدر السابق ، ص ١٩ ـــ ٢٠ .

حكامه الأجانب المحتلين، وقد يحدث أن تحب فتاة غير واعية مثل (فيلامينه) أحد أعوان حكامها الأجانب، ولكنها حالة فردية، قد تتكرر، ولكنه لا تقدم مثلاً عاماً.

ولعل من أبرز أخطاء الحركة الاستقلالية التي تصورها المسرحية، هو تعاونها مع الحاكم الروماني، وسعيها إلى تعيينه امبراطوراً، وعدم اعتمادها على الشعب، وفي مثل هذه الأخطار ما يجعل من الصعب وصف تلك الحركة بأنها استقلالية.

ولقد اقترح (مانيتون) تأجيل قيام الحركة، والانتظار حتى يتم إعداد جيش من الفلاحين المصريين، وأشار إلى ثورات قامت من قبل، قادها ولاة رومانيون، ثم أحبطت، ولكنه لم يلق أذناً مصغية، وقد رد عليه الوالي (دومتيانوس) بحدة وحسم، ثم كان من شقاء حظه أن يطلب منه رسول الامبراطور (دقيانوس) أن يسلم بنفسه مفاتيح المدينة، وأن يشهد ما سيلحق بالشعب من قتل ودمار.

«ويبدو أن ايديولوجية الكاتب التي تناول على ضوئها جماهير الشعب المصري كغوغاء، وتصوراته الرومانتيكية التي لا يجيد الخلاص منها، وفكرته الميتافيزيقية عن مصر كروح وحضارة، يبدو أن هذه العناصر مجتمعة قد حالت بشكل واضح دون أن تكتمل لمسرحية (الراهب) مقومات البطولة الوطنية في مسرح المقاومة، فأضحت أقرب إلى أن تكون مسرحية فكرية تتخذ من التاريخ إطاراً فنياً لها»[١٣].



وتصور مسرحية (سليمان الحلبي)[١٤] لمؤلفها (الفريد فرج) ما ألحقه الجنرال (كليبر) قائد القوات الفرنسية في مصر من عسف بالشعب وقهر وظلم واستبداد، ومعاناة الشاب (سليمان الحلبي) القادم من (حلب) إلى (القاهرة)، مما يراه من دمار لحق بمدينة (الأزهر) التي جاء ليتلقى العلم فيها، وضيقه بصمت الشعب وهدوئه، بسبب ما لحق به

---

(١٣) شكري، د. غالي، أدب المقاومة، ص ٢٤٨.

(١٤) فرج، ألفريد، سليمان الحلبي، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط. ثانية ١٩٦٩، قطع وسط، ١٥٦ صفحة، طبعت أول مرة سنة ١٩٦٥.

من ألم العسف والقهر ، ثم اتخاذه قراراً بقتل قائد قوات الغزو ، وإقدامه على اغتياله ، في هدوء المفكر المتزن .

وتتألف المسرحية من أربعة فصول ، تظهر في بداية الفصل الأول (ص١٩ ـــ ٥٢) صورة للقاهرة بما أصابها من دمار وخراب ، وما لحق أهلها من حيف كبير ، بعد أن أحبط (كليبر) ثورة القاهرة بعنف شديد ، ويظهر منادي الجيش الفرنسي ، وهو يعلم الناس بما فرض عليهم من إتاوة كبيرة ، ثم يظهر رجال الثورة من الشبان الأزهريين ، وقد نالتهم الحيرة ، فزعماؤهم مسجونون ، وهم لا يدرون ما يفعلون ، ولا يجدون غير تعزية النفوس وبعث الأمل فيها ، خائفين من القيام بعمل يدفع المستعمر إلى انتقام جديد ، ثم يظهر (كليبر) في حفلة ، تقام في قصره بالقاهرة ، وهو يفخر فيها ، أمام ضباطه ، بتمكنه من فرض الهدوء ، فقد نزع السلاح وأرغم الناس على الخضوع بما زرع في أنفسهم من خوف وذل ، ويرفض المهندس (جابلان) العنف الذي يمارسه ، ويناقشه فيه ، فيرد عليه ، ثم يقرر نقله إلى (السويس) ، وفي أثناء مشهد الحفلة ، تعرض مشاهد متعددة ، بإيقاف مشهد الحفلة ، وبالتداخل معه ، لتصوير رحلة (سليمان) من (حلب) إلى (القاهرة) ، وفي تلك المشاهد يظهر (سليمان) وهو يحدث أمه عن عزمه على الرحيل إلى (القاهرة) ليتابع دراسته ، على الرغم من حاجة والده إليه ، ثم يظهر وهو يمر بمركز حراسة في الطريق إلى (القاهرة) فيمنعه الجنود الفرنسيون من الدخول ، وفي أثناء ذلك يتعرف إلى (سعد) ، وهو أحد المجاهدين ، فيمضي معه ، ليدخلا (القاهرة) من طريق الصحراء ، ثم يظهر مع (سعد) وهم ماضيان في الطريق ، وتستغيث بهما بنت صغيرة ، ترجوهما أن ينصفاها من أبيها ، ثم يفاجأان بأبيها (حداية) وهو يقطع الطريق على فلاحين هاربين من الفرنسيين الذين داهموا قريتهم ، ثم يظهر (سليمان) وهو يتعرض لقاطع الطريق (حداية) ويأمره بإطلاق الفلاحين ، ويهم (حداية) بالفتك به وبصديقه (سعد) ، ولكنه يكف يده عنهما حين يعلم أن (سعداً) يحمل مالاً لافتداء الشيخ (أبو الأنوار السادات) وهو مجاهد وطني اعتقله الفرنسيون .

وفي الفصل الثاني (ص ٥٣ ـــ ٩٣) تتلاحق المشاهد لتصور المجاهدين وهم يعلقون المنشورات بالفرنسية على الجدران ، وفيها تحريض للجنود الفرنسيين على الانفضاض عن القيادة ، ثم يظهر (سليمان) في أروقة الأزهر وصحبه يستقبلونه منكرين عليه القدوم إلى القاهرة في أوقات عصيبة ، ثم تبدو عليه مظاهر الغم والاكتئاب ، ويسأله أصحابه عما به ،

فيطلب منهم أن يقسموا على ألا يبوحوا بالسر ثم يخبرهم بعزمه على قتل (كليبر) فيذعر الصحب ويتوسلون إليه ألا يعيد التفكير في الموضوع وألا يذكره، ثم يظهر مع أحد صحبه من الأزهريين في السوق، ويرى في أثناء تجواله (حداية) فيصيح منبهاً الناس إليه، وتسرع جماعة من الحراس الفرنسيين إلى إلقاء القبض على (حداية) وتحتمي ابنته به فيمضي بها إلى (الشيخ الشرقاوي) ليؤويها عنده، ولكن (الشرقاوي) يتردد في استضافة البنت ويشك في (سليمان) ثم يطرده، فيخرج، وفي الطريق تفلت منه البنت وتهرب، ثم تظهر في حي للفرنسيين، ويستولي عليها جنديان، يتخذانها خليلة، تأكل وتشرب وترقص، ثم يظهر (سليمان) في بيت الشيخ (عبد القادر) يستفتيه، فقد سلّم اللص، وأضاع البنت، وبذلك حقق نصف العدالة وخسر نصفها الآخر، وهو لا يريدها إلا كاملة، والحاكم الفرنسي بعد ذلك لص كبير ولا ولاية له في الأمر والحكم، ويخرج من لقاء الشيخ (عبد القادر) من غير أن يجد عنده جواباً شافياً.

وفي الفصل الثالث (ص ٩٣ ــ ١٢١) تتلاحق المشاهد أيضاً، فيظهر شبان الأزهر وهم ضائقون بصاحبهم (سليمان)، إذ يخشون أن يجر عليهم الدمار، ثم يظهر (سليمان) ليلتقي بالفتى (محروس) صانع الأقنعة، وهو ذاهب إلى حفلة تنكرية يقيمها الفرنسيون، فيتناول منه الأقنعة ويجربها قناعاً بعد قناع، وهو يجيد تمثيل أدوار أصحاب الأقنعة جميعاً، ثم يظهر مع صديقه (محمد)، وهما في السوق ويعلم منه أن صحبه قرروا ترحيله من القاهرة بعد صدور قرار طرده من الأزهر، فيراوغ (سليمان) صاحبه ثم يهرب منه، ثم يظهر على جبل المقطم مطلاً على القاهرة يناجيها وقد عزم على أمر ما، ثم يظهر (حداية) في مخفر فرنسي، ويفلح في إقناع الضابط المحقق ببراءته إذ يؤكد أنه لم يتعرض لفرنسي بأذى، ويخرج من المخفر وقد تم تعيينه جابياً للأموال، ثم يظهر في حي فقير ومعه الجند لجباية الأموال بالقوة، ويلتقي بابنته فيفرح بها، ولكنه يكتشف سقوطها، فيضربها، فتفر هاربة، ويمضي لينتقم من الفقراء بضربهم، وهدم دورهم وسرقة أموالهم.

وفي الفصل الرابع (١٢٣ ــ ١٥٥) تتلاحق المشاهد أيضاً، فيظهر (كليبر) مع المهندس (جابلان)، وقد أعاده إلى القاهرة، وهو يتوقع أن يكون قد تراجع عن معارضته، ولكنه يبدو أكثر معارضة، إذ يذكره بمبادىء الثورة الفرنسية التي تنكّر لها، كما يلومه على تهريبه الذهب إلى فرنسة، ثم يظهر (سليمان) وهو يتخفى في أحياء القاهرة، ويدخل حياً

فرنسياً ، فيلتقي فيه ببنت (حداية) فيمضي بها بعيداً عن الحي ، ويرجوها أن تغفر له ذنبه ، ولكنها تسخر منه ، ثم يعلم منها أن أباها قد أصبح جابياً ، ثم يدعوها إلى امتلاك وعيها وإرادتها ، ثم يمضي بها إلى بيت الشيخ (السادات) ، ويودعها عنده من غير أن يسأله الشيخ من تكون ، ثم يظهر شبان الأزهر وقد ازداد قلقهم ، فهم لا يعرفون من أمر (سليمان) شيئاً ، ويتوقعون بين عشية وضحاها أن يحل بهم الانتقام ، ثم يظهر (سليمان) في حديقة (السراي) ، وقد حزم أمره على قتل (كليبر) ، وفي الحديقة يلتقي بالجوقة ليؤكد لأفرادها أنه لن يقتل انتقاماً ، وإنما تحقيقاً للعدل ، وأن قتله عادل ، لا خوف فيه ولا تردد ، ويؤكد أن السماء هي التي ألهمته أن يفكر ، ففكر بعقله المحض ، وقد اهتدى إلى اليقين ، وأنه عارف بما سيجر عمله على الشعب من انتقام ، ثم يظهر (كليبر) فيلتقي بالجوقة نفسها ليؤكد أنه عقلاني تطهر بالعقل ، وأنه وريث الثورة الفرنسية ، ثم يسألهم إن كان في العالم من يغلب الأذكى والأقوى والأرق ؟ ، ثم يظهر (سليمان) ليقترب من (كليبر) ويمد له بيده ورقة ، فيقترب (كليبر) منه ، ويهم بتناولها ، فيقبض عليه (سليمان) بيد ، ويطعنه بيد أخرى ، ويصيح (جابلان) فيسرع إليه فيطعنه ، ثم يرجع إلى (كليبر) فيجهز عليه ، ويمضي بعد ذلك إلى شجرة فيقعد في ظلها ، ثم يظهر (جابلان) في المستشفى وهو يخبر (مينو) بتفاصيل ما جرى ، ثم يؤكد له أنه سمع (كليبر) يقول لـ (سليمان) بعد أن طعنه « لقد أجبتني » ، ثم تظهر (الجوقة) لتطالب القضاة ألا يحاكموا (سليمان) بالقانون ، وإنما أن يحاكموه بالعدل .

لقد كان (سليمان الحلبي) في اغتياله (كليبر) مدفوعاً باعتقاد راسخ بأن ما يقدم عليه حق وواجب مشروع ، لتأكيد العدل ، وهذا الاعتقاد لم يترسخ لديه إلا بعد معاناة مباشرة ، وتفكير عقلي ، فقد رأى ما لحق الشعب من ذل وعسف وقهر ، فتألم وانفعل ، وتأمل في ذلك وفكر ، وهو ينتمي إلى الانسانية كلها بسعيه إلى نفي الغزو والظلم والعدوان ، وتأكيد الحق والعدل والسلام .

وإذا كان (كليبر) قد قتل المئات ، ونكب الألوف ، ودمر وأحرق وأذل ، وامتلأ غروراً وكبرياء ، ثم سأل « هل في العالم من يغلب الأذكى والأقوى والأرق ؟ » فإن (سليمان الحلبي) عانى وتأمل ، وامتلأ علماً وحكمة ، ثم أجاب « نعم ، صاحب الحق وطالب العدل » ، ولم يقتل بعد ذلك سوى فرد واحد ، ولم تكن له من غاية سوى نفي الظلم وتأكيد العدل ،

وبذلك لم يكن فعل القتل الذي مارسه (سليمان) مناقضاً لفعل القتل الذي كان يمارسه (كليبر) فحسب ، بل كان نفياً له .

إن (سليمان الحلبي) شكل فردي من أشكال المقاومة ، قد يدان أو ينتقص بسبب فرديته ، ولكن المسرحية قدمته في شكل منطقي ، منسجم مع ظروفه التاريخية ، وهو بعد ذلك شكل واع ومتزن ، قائم على المعرفة ، والادراك الصحيح ، والمحاكمة العقلية السليمة ، ومتجه في غاياته نحو الجميع ، ونحو تأكيد القيم الكلية الشاملة ، التي تحترم الانسان وتحفظ حقوقه ، وتؤكد حاجته إلى العدل ، وفي هذا ما يغفر الشكل الفردي لمقاومته ، ولعل فيه ما يسوغه .

ولكن على الرغم من ذلك كله ، لابد من الاقرار أولاً بأن الشكل الفردي للمقاومة لا يمكن أن يعد جزءاً من المقاومة الشعبية الشاملة ، لأنه ، أياً كانت القيم التي يحملها أو ينطلق منها أو يهدف إليها ، يظل عملاً فردياً عرضة للخطأ والارتجال ، ولأنه ، أياً كانت النتائج التي يقدمها ، يظل عملاً محدوداً ، لا يمكنه أن يؤدي إلى تحقيق ما تسعى المقاومة الشعبية الشاملة إلى تحقيقه ، وهو الحرية والعدل ، وإذا بدت بعض نتائج العمل الفردي حميدة ، فإنه ما يلبث أن يجر عواقب وخيمة ، ليس أخطرها انتقام القوى الغازية ، إذ قد يؤدي إلى شعور عام بالخيبة واليأس من العمل الثوري المقاوم .

ثم لابد من الاقرار ثانياً بأن المقاومة الشعبية الشاملة ، أو الثورة ، لا يمكن أن تنبت فجأة ، أياً كانت الظروف التي تقتضي ظهورها ، إذ لابد من أن تسبقها أشكال من العمل الفردي ، الطائش القلق ، الذي يعبر عن غليان داخلي ، وعن استعداد للثورة الشاملة ، التي تأتي في مرحلة تالية ، ولذلك يكون انتقام القوات الغازية المستبدة شاملاً عقب تلك الأعمال ، لإضعاف الاستعداد للمقاومة الشاملة ، أو الثورة ، وإحباطها ، ولكنها على الرغم من ذلك تجيء ، ولكن هذا لا يعني أنها نتيجة لتلك الأعمال الفردية ألبتة ، كما لا يعني أن تلك الأعمال تتحول إلى ثورة ، وتصبح جزءاً منها ، إن المقاومة الشعبية الشاملة أو الثورة ، غالباً ما تستنكر تلك الأعمال وتدينها ولا تتبناها .

والمسرحية في معالجتها قضية الغزو الخارجي ومقاومته ، لا تنطلق من شكل الغزو والمقاومة ، إذ تتجاوز مظاهر العنف والقتل والتدمير ، وأشكال البطولة والتضحية والفداء ، لتخلص إلى مضمونات هذه الأشكال ، وتلك المظاهر ، وهي الظلم والبغي والعدوان ، والخير

والحق والعدل، فتنطلق من خلالها في معالجة قضية الغزو ومقاومته، فترى فيهما صراعاً بين الظلم والعدل، والبغي والحق، والشر والخير، وتجد تجسيداً لذلك كله في (كليبر) و(سليمان)، وتجعل منهما رمزاً لمحتوى الغزو ومقاومته.

وبذلك لم تكن معالجة المسرحية لقضية الغزو الخارجي والمقاومة معالجة محلية ضيقة، تقف عند ظواهر القضية، وإنما كانت معالجة إنسانية شاملة، استطاعت أن تقدمها بوصفها صراعاً بين الحق والباطل. وهي على الرغم من هذا التجريد لم تسقط في الذهن الجامد، وإنما استطاعت أن تقدم المفهوم الانساني لقضية المقاومة في تجربة حية، قائمة على المعرفة المنطلقة من الواقع، والمعتمدة على الفكر الحر، والتجربة المباشرة، والقائدة ثانية إلى الواقع، في فعل تغييري، يدفع المرء ثمنه غالياً.



وفي المسرحيتين السابقتين لا تنكسر قوى المقاومة بخيانة أو بهرب أو إخفاق أو ضعف، وإنما تنكسر في صدام مع قوات الغزو، التي تملك قدرة عسكرية أقوى، وأكبر، وأكثر، وتنكسر بسبب ما تعمد إليه قوى الغزو من قتل وخداع ومكر، وما تمارسه من عنف، وما تأتيه من أساليب غير مشروعة.

إن جيش الامبراطور (دقيانوس) في مسرحية (الراهب) يحاصر الاسكندرية، ويقطع المياه عنها، ويرسل إلى (أبا نوفر) يعرض عليه خيانة الوالي، وتسليمه، ويعده بتنصيبه والياً، بدلاً منه، والجنرال (كليبر) في مسرحية (سليمان الحلبي) يزهى بعسفه بالشعب البريء، وفرضه الذل عليه، والهوان، ويؤكد أنه فرض عليه غرامات كبيرة، وليست غايته منها جمع المال، وإنما الارهاق والاذلال، وهو بعد ذلك يحرق البيوت والمساجد ويدمرها.

ب ــ اندحار قوى الغزو وهزيمتها

وتصور مسرحية (دار ابن لقمان)[15] لمؤلفها (علي أحمد باكثير) قدوم الحملة

---

(١٥) باكثير، علي أحمد، دار ابن لقمان، مكتبة مصر، القاهرة، لاتا، حوالي (١٩٦١) قطع وسط، ٢٣٦ صفحة.

الصليبية السابعة إلى مصر سنة (١٢٤٩ م) بقيادة ملك فرنسا (لويس التاسع) في وقت كان فيه الملك (الصالح نجم الدين أيوب) على فراش الموت، وقد تولت زوجته (شجرة الدر) الأمور من بعده، فأحسنت إدارتها، على الرغم من اختلاف أمراء المماليك ونزاعهم بعضهم مع بعض، وتمكنت من تحقيق النصر على الملك (لويس)، وتم لها أسره، سنة (١٢٥٠ م) فأحسنت معاملته، وقبلت منه نصف المبلغ الذي كان متفقاً عليه، لافتدائه، إذ لم يتمكن من جمعه كله، وقد تخلى عنه فرسانه ورجاله.

والمسرحية تتألف من ثلاثة فصول، ويتألف الفصل الأول (ص ٥ — ٨٢) من مشهدين، تدور حوادث المشهد الأول (ص ٥ — ٣٩) في بهو بقصر السلطان في (أشموم) شمالي مصر، حيث تظهر (ناعسة) لتستقبل خطيبها (أحمد) وتدخل عليهما (شجر الدر) لتلوم (أحمد) على تأخره عن زيارتها، فيخبرها أن مولاه (فخر الدين) قد كلفه بجمع الشباب وتوزيع السلاح عليهم، ثم يدخل (أيبك) و(أقطاي) ليلتقيا بالسلطان ويخبراه بانسحاب (فخر الدين) من المعركة أمام الصليبيين ثم يدخل (فخر الدين) فيخلو بالسلطان، ويخبره أنه أعد خطة تقوم على الانسحاب أمام الصليبيين، لاستدراجهم حتى يعبروا جسراً ثم يقطع عليهم، وقد اعتمد على المتطوعين من عامة الشعب ولكن المماليك خانوه فانسحبوا بعساكرهم وأفسدوا خطته، ويستدعي السلطان (أيبك) و (أقطاي) ويأمرهما بإطاعة (فخر الدين)، ثم تلتقي (شجر الدر) بالطواشي (جمال الدين) ليحدثها عن خوفه على مصير المماليك، بعد موت السلطان، فتخبره أن السلطان قد زودها بتوقيعات منه على بياض، ويمكنها أن تكتم أمر موته إلى حين، ثم تلتقي ثانية بـ (أحمد) و(ناعسة) وتؤكد لهما أن زواجهما سيكون بعد الانتصار على الصليبيين، وتطلب من (أحمد) أن ينصح لمولاه (فخر الدين) بأن يظل على حذر من المماليك.

وتدور حوادث المشهد الثاني (ص ٤٠ — ٨٢) في بهو بقصر في (دمياط) نزل فيه الملك (لويس التاسع) حيث تظهر زوجته (مرجريت)، وأختها (بياتريس). وتدخل عليهما (جان) فتذكر المسلمين وما هم عليه من كفر وضلال وتعرض بـ (مرجريت)، فتذكر انشغال الملك عنها بالكنيسة، ثم تذكر الشاعر (جان دي بوا) الذي يتودد إليها، ثم تذكر الأسير (أحمد) وزيارتها له، فترد عليها (مرجريت)، وتؤكد أنها تعطف على (أحمد) لأنه يحب (ناعسة)، ثم تمضي (جان) و(بياتريس) إلى زيارة (أحمد). ويدخل الملك بادي

الغضب ليسأل زوجته عمن كان في زيارتها ، ويعرب عن شكه فيه فترد عليه وتذكر علاقة أمه بشاعرها الخاص ، فيغضب ويثور ثم ينهار ويعتذر إليها ، ويؤكد أن تلك العلاقة هي مبعث غيرته ثم يؤكد ثقته بها . ثم يدخل عليه شقيقه (الكونت دارتوا) ، فيلومه الملك على مجونه ، ويؤكد له أن الخطيئة واحدة في كل مكان ، ولا يحق له أن يمارسها ، ولو كان في بلاد الكفار ، ثم يلومه (دارتوا) على عدم استجابته لنصيحة (أحمد) باغتنام فرصة موت السلطان ، والهجوم على المسلمين ، ثم يدخل (الكونت بواتييه) وبصحبته رسول من الأمير (فخر الدين) ، يعرض الصلح ويطلب الجلاء عن (مصر) ، وقبول التنازل عن (القدس) و(عسقلان) ، ويرفض الملك ذلك ، ويبدي حماسة لغزو (مصر) ، ولا يبدي (الكونت بواتييه) شيئاً من ذلك ، وتؤيده (مرجريت) . أما (أنجو) و(دارتوا) فيختصمان ويدعو كل منهما الآخر إلى المبارزة ، وتقترح (مرجريت) مشاورة (أحمد) ، ويتم إحضاره فيؤكد أنه لا يحق للأمير (فخر الدين) توقيع الصلح ، ويقترح مباشرة الهجوم ، فيوافق الملك ، ويعلن دعوته إلى القتال .

ويتألف الفصل الثاني (ص ٨٣ ــ ١٧٠) من ثلاثة مشاهد ، هي الثالث والرابع والخامس ، وفي المشهد الثالث (ص ٨٤ ــ ١١١) تظهر (شجر الدر) في بهو القصر السلطاني في (المنصورة) ، لتستقبل (جمال الدين) و(أيبك) اللذين يشكان في (فخر الدين) ، ويتهمانه بالخيانة لعرضه الصلح على الصليبيين ، وتنفي (شجر الدر) ذلك ، وتؤكد أن العرض كان خطة لاستجرارهم إلى خارج (دمياط) ، وتأمرهما بإطاعته ، ثم تلتقي بعدهما بـ (أحمد) و(جوهر) ، ليخبراها أن الأمير (فخر الديـن) عازم على مواجهـة الصليبيين وحده ، كي يستشهد ثم يدخل (فخر الدين) ليؤكد ذلك فتتوسل إليه ألا يفعل وتعرض عليه أن يعلن نفسه سلطاناً ، فيرفض ، لأنه على يقين بأن المماليك لن يبايعوه ، وهو لا يريد إحداث فتنة . وتغيب (شجر الدر) فيعرض عليه (أحمد) و(جوهر) الزواج منها فيرفض ، وترجع في ثوب يزيد من جمالها وتستدعي (جمال الدين) و(أيبك) ليحاورا (فخر الدين) في تشدده على المماليك وخشيتهم من استغنائه عنهم باعتماده على الشعب ، فيرد ذلك ويدعوهما إلى وحدة الصف ، ثم يخرجان ، وتتودد (شجرة الدر) إلى (فخر الدين) محاولة استجراره إلى كشف ما بنفسه من ميل نحوها ، ولكنها لا تفلح ، إذ يؤكد عزمه على

لقاء الصليبيين وحده ، ثم يتوقع أسر (الملك لويس) وينصح لها بحسن معاملته ، ثم يودعها ويخرج .

وتدور حوادث المشهد الرابع (ص ١١٢ — ١٣٣) في المكان نفسه حيث يستيقظ أهل القصر في الهزيع الأخير من الليل على صوت مناد يعلن عن اقتراب الصليبيين ، وتندب (شجر الدر) كلاً من (أيبك) و(جمال الدين) لردهم ، فيرفضان ويؤكدان أنهما لن يغادرا القصر ، ثم يدخل (جوهر) لينعى (فخر الدين) ثم يسمع صوت الصليبيين وقعقعة سلاحهم في فناء القصر ، وتطل (شجر الدر) من نافذتها فترى (قطز) يبارز (الكونت دارتوا) وقد أغلق (أحمد) البوابة ، وهو متنكر في زي درويش ، ثم يفتحها ليدخل (بيبرس) وجنده ، ويقتل (الكونت دارتوا) ويباد الصليبيون داخل الفناء جميعاً ، ثم يدخل (أحمد) على (شجر الدر) ليخبرها بأنه هو الذي قاد الصليبيين وهو الذي أغلق البوابة ثم فتحها ، ويطلب من (ناعسة) أن تزوده بملاءتين ، فقد احتفظ بأحد أشراف الصليبيين حياً ، ويريد أن يخرج معه من القصر متنكرين ، ثم يسمع صوت جماعة من عامة الشعب تدخل فناء القصر تهتف ، وكانت قد تصدت للصليبيين وأوقعت بهم ، وتطل (شجر الدر) على أفراد الجماعة وتطلب منهم الهتاف باسم (فخر الدين) ثم تنثر عليهم الذهب ، والدموع تنحدر من عينيها .

وتدور حوادث المشهد الخامس (ص ١٣٤ — ١٧٠) في خيمة واسعة نصبت قرب (المنصورة) حيث يظهر الملك وزوجته ، وهو يلومها على زيارتها (أحمد) ، وهو أسير لديهم ، فترد عليه وتلومه على مقتل الشاعر (جان دي بوا) وتؤكد أن (أحمد) جاسوس لهم ، ويستدعي الملك (أحمد) ثم يدعو أخويه (أنجو) و(بواتييه) كي يشهدا محاكمته ، ويؤكد لهم (أحمد) أنه أغلق البوابة ليمنع وصول مدد إلى المماليك ، ثم فتحها ، ليتيح للفرنسيين فرصة الهرب ، وبعد حوار طويل يفلح في الحصول على تأكيد من الملك ببراءته على الرغم من معارضة (أنجو) و(بواتييه) ، بل ينجح في كسب ثقته ، ويمضي ليحضر له الطعام بنفسه ، ولكنه يرجع ليخبره أن سفن الامداد التي كانت ستصلهم قد هوجمت وأحرقت ، ثم يتداول الملك الأمر وأخويه ، فيختلفون اختلافاً شديداً ، ثم ينتهون إلى قرار يتخذه الملك وهو الرحيل إلى (دمياط) والتحصن فيها .

ويتألف الفصل الثالث (ص ١٧١ ـــ ٢٣٦) من مشهدين، هما السادس والسابع، وتدور حوادث المشهد السادس (ص ١٧٢ ـــ ٢٠٥) في بهو القصر السلطاني في (المنصورة) حيث تظهر (شجر الدر) لتستقبل (أحمد) وتعلم منه تفصيلات عن خيانة (توران شاه) وتوقيعه الهدنة مع الصليبيين، وتنازله عن الإمارة في بلاد الشام، ثم يسألها (أحمد) عن (ناعسة) فتخبره أنها في بيت (أيبك)، لتكون في مأمن بعد أن طلبها (توران شاه) لنفسه، فيخرج (أحمد)، وتستقبل (شجر الدر) الملك (لويس) وأخويه وزوجاته وتحادثهم وتؤانسهم، ويكون في الحديث ثناء على المسلمين والاسلام ولا يخلو الحديث من مرح ثم تخرج (شجر الدر)، ويبدي الملك غضبه حين يرى مرح زوجته ويذكرها بمقتل أخيه (دارتوا)، ثم يذكر الحامية الباقية في (دمياط)، ورفضها التوقيع على الصلح الذي وقع عليه مع (شجر الدر) فتخبره (مرجريت) أنها ذاهبة إلى (دمياط) لتقابل الحامية، ثم يخرج الملك وإخوته وزوجاتهم، وترجع (شجر الدر) لتلتقي بـ (أحمد) ويدخل عليهما (أيبك) ليخبرهما أن رجال (توران شاه) اقتحموا منزله وأخذوا (ناعسة) فيخرج (أحمد) غاضباً، ويدخل (أقطاي) فتحرض (شجر الدر) كلاً من (أيبك) و(أقطاي) على (توران شاه) ويتنافس الرجلان في التودد إليها، ثم يصل رسول من (توران شاه) يطلب (مرجريت) فترد عليه (شجر الدر)، فيرد عليها الرسول بغلظة، فيقدم (أقطاي) على قتله ويرمي بجثته إلى الخارج.

وتدور حوادث المنظر السابع وهو الأخير (ص ٢٠٦ ـــ ٢٣٦) في المكان نفسه حيث تظهر (جان) و(بياتريس) وهما تتأملان (ناعسة) وتبديان إعجابهما بجمالها الشرقي فقد رجعت إلى القصر بعد مقتل (توران شاه) وتولي (شجر الدر) منصب السلطان، ثم يدخل (أيبك) و(أقطاي) ليلتقيا بـ (شجر الدر) ويعرضا عليها قتل الملك والتوجه إلى (دمياط) ولكنها تنكر ذلك وتؤكد ضرورة الانتظار، ثم يدخل عليهم (الملك) و(أنجو) و(بواتييه) فتطلعهم (شجر الدر) على كتاب الحامية ويتضمن رفضها الصلح الذي أبرمه الملك، ثم يصل رسول يخبرها أن العربان هجموا على (دمياط)، وحرروا جزءاً منها، فيغضب الملك، ويعد ذلك نقضاً للصلح، فتؤكد له (شجر الدر) أن لا ولاية لها على العربان، ثم تصل (الملكة) يصحبها (أحمد) لتخبر الملك أن الحامية خذلته وانفضت عنه، وأن الجند ما كانوا يحاربون إلا طمعاً في الأسلاب، ولذلك لم تستطع أن تجمع سوى نصف

المبلغ المطلوب، ثم تخلو به وتخبره بوضعها طفلاً تركته في (دمياط)، وقد سمته (جان) باسم القديس (جان المعمدان)، فيغضب ويذكرها بالشاعر (جان دي بوا) ويتهمها بخيانته، ولكنها تؤكد شبه الطفل به، وتقسم مؤكدة وفاءها، فيندم، ويعتذر إليها، ثم تدخل عليهم (شجر الدر) لتعلن قبولها بنصف الفدية المطلوبة، فيشكر لها الجميع تسامحها وحسن ضيافتها، ثم يخرج (الصليبيون) ويدخل عليها (أحمد) و(ناعسة) ليسألاها الاذن لهما في الزواج والاذن أيضاً لـ (جوهر) و(سلافة) فتفرح بذلك وتمنحهما الاذن وتبارك زواجهم جميعاً، فيخرجان، وتبقى وحدها لتذكر (فخر الدين) بحسرة وألم متمنية لو عاش ليرى ما حققت من نصر.

والمسرحية تعنى بطرفي النزاع: قوى الغزو وقوى المقاومة، عناية متوازنة، فتصور كل طرف، وتعرض قضاياه ومشكلاته الداخلية والخارجية، فتقدم تفصيلات كثيرة، وجزئيات متعددة، وتحلل نفوس بعض الشخصيات، وتناقش بعض الأفكار، في تدقيق وتفصيل، وفي شمول واتساع، وفي تنقلات ذكية بين الطرفين، تتعدد وتتنوع، في توازن مدروس بعناية، وتبرز في أثناء ذلك كله العقد النفسية، والعواطف والأهواء، والمشكلات الفكرية، وبطولات الجماعة، ووفاء الشعب، ليكون بعد ذلك الحشد الهائل من المكونات المتفاعلة، اندحار قوى الغزو، واكتشافها أنها على باطل، وغلبة قوى الحق، وضربها مثلاً فذاً في الوعي والتسامح، على الرغم من كل التحديات.

ويظهر الملك (لويس التاسع) متحمساً لغزو مصر، ويبدو ضعيف النفس، غضوباً، سريع الانفعال، فهو متدين، شديد التدين، مخلص للكنيسة، وهو يبدي غيرة شديدة على زوجته (مرجريت)، وما يفتأ يتهمها بخيانته، بسبب توددها إلى الشاعر (جان دي بوا) حتى ليزج به في إحدى المعارك، فيقتل، فهو يخشى أن تكرر ما كانت قد فعلته أمه من قبل، في اتخاذها أحد الشعراء خديناً لها، ويبدو أنه يعاني كثيراً من سقوط أمه، ولا يبرأ من ذلك حتى نهاية المسرحية، وبعد أن تستنفد غيرته كل أبعادها، إذ تضع زوجته مولوداً تدعوه (جان)، فيثور ويتهمها بخيانته فتقسم مؤكدة براءتها، وتؤكد أنها سمته باسم القديس (جان المعمدان) فيصدقها، ويقلع عن اتهامها، وهو ما يفتأ يصف المسلمين بالكفار، ويعلن عن عزمه دائماً على غزوهم، ولكنه يعجب أخيراً بتسامحهم وعفوهم، ويدرك خطأه، ولاسيما بعد وقوعه في الأسر، وتوقيعه اتفاقاً مع (شجر الدر) على دفع فدية والانسحاب من مصر،

ورفض الحامية الباقية في (دمياط) التوقيع على الاتفاق ، ورفضها أيضاً التبرع بالمبلغ المطلوب ، لافتدائه ، وإعلانها الانفضاض عنه .

وتبدو (مرجريت) معجبة بالمسلمين ، متفهمة حقيقة دينهم ، وهي تنكر نعتهم بالكفار ، وتبدي إعجابها بتسامحهم ، كما تبدي إعجابها بالأسير (أحمد) وتوليه الثقة ، وتطمئن إليه ، حتى إنها لتسافر بصحبته إلى (دمياط) ، لتقنع الحامية بتوقيع الاتفاق الذي عقده زوجها مع (شجر الدر) ، ولتجمع المال فدية لزوجها ، وتبدو ذكية حصيفة ، إذ تواجه دائماً غضب زوجها بشجاعة متزنة ، وذكاء هادىء ، كما ترد عليه اتهامه لها بالخيانة ، وتنافسها (جان) لأنها كانت تتمنى أن تكون زوجة الملك ، وهي لا تتردد في التعريض بها في غير موضع ، ولاسيما حين تشير إلى اهتمام الملك بالكنيسة وعدم اهتمامه بها .

ويبدو جند الحملة مندفعين إلى الغزو بدوافع قوامها الرغبة في السلب والنهب والارتزاق ، وليس نصرة دين ، أو قوم ، أو أمة ، ولذلك تنفض الحامية الباقية في (دمياط) عن الملك ، ولا توقع الاتفاق الذي أبرمه مع (شجر الدر) ، وترفض التبرع بالمبلغ المطلوب لافتدائه ، بل إنها تخطط لاغتياله .

وتظهر (شجر الدر) ذكية حصيفة ، قادرة على التخطيط للأمور وتدبيرها على خير وجه ، وهي تبرز للرجال ، وتجتمع بهم ، وتصطنع الأعوان والمؤيدين ، إذ تصطنع (أحمد) ، وتتعاون مع (فخر الدين) ، وتحمل نحوه مشاعر الاعجاب ، بعد وفاة زوجها ، بل الحب ، ولكنها تتورع عن مصارحته بمشاعرها ، وتلمح إلى ذلك تلميحاً ، وتحفظ لنفسها وقارها ، وخفرها ، وإذ لا يستجيب (فخر الدين) إلى مشاعرها ، لا تحزن ولا تبتئس ، فتسخر مشاعرها في خدمة شعبها ، وتحولها إلى الكفاح والتخطيط للقاء الغزاة ، وهي بعد ذلك تبارك حب (أحمد) لمولاتها (ناعسة) ، ولا تنقم عليها ، ولا تنافسها في ذلك الحب ، ولا تبدي غيرة ما ، ثم تتولى منصب (السلطان) ، وتحسن قيادة المماليك ، على الرغم من اختلافهم وتنافسهم ، ثم تنجح في أسر الملك وإخوته ، وتحسن ضيافتهم ، وتبرز لهم ، وتجتمع بهم ، وبنسائهم ، وتمازحهم ، وتظهر لهم من كرم النفس وسماحتها قدراً كبيراً ، ثم تتنازل عن نصف المبلغ المحدد لافتداء الملك ، وتودعهم خير وداع .

ويبرز الأمير (فخر الدين) وهو ذكي وحصيف ومقدام وشجاع ، يتعاون مع (شجر الدر) ويساعده على ذلك (أحمد) ، وهو يعتمد على المتطوعين من العامة ، أبناء الشعب ،

ويرفض الاعتماد على المماليك، فيشك هؤلاء في نواياه، ويخافون أن يصل إلى منصب السلطان، ثم يتخلى عنهم، ولذلك يفسدون عليه خططه، ويرفضون الانصياع لقيادته، وهو يحمل إعجاباً بـ (شجر الدر)، ولكن لا يصرح لها به، ويوجه مشاعره نحو وطنه، ويعزم على لقاء الصليبيين وحده، لا لشيء، إلا ليستشهد.

ويبرز المماليك في خلافاتهم وتنافسهم على منصب السلطان وعدم إذعانهم للقيادة الواحدة، كما تظهر فرقتهم، ويمثلهم خير تمثيل (السلطان) (توران شاه) الذي يتخلى للصليبيين عن (القدس) و(عسقلان)، كي يرجع إلى مصر، ولكن (شجر الدر) تسبقه إلى ذلك وتعلن نفسها سلطانة، ولا يتورع (توران شاه) عن ارتكاب المباذل، حتى إنه ليرسل في طلب (مرجريت) إلى نفسه.

كما تبرز شجاعة الشعب، واستبساله في مقاومة قوى الغزو، ويمثله جماعة (الحرافيش) والفقراء والأعراب، وهم الذين يهاجمون الصليبيين، بالعصي والحجارة والنبابيت، بحماسة واندفاع، من غير تنظيم ولا سلاح ولا تدريب، ثم يدخلون القصر، ويهتفون في فنائه منشدين، وتبرز لهم (شجر الدر) لتنثر عليهم الذهب، وتطلب منهم أن يهتفوا باسم (فخر الدين).

وتبرز أخيراً في الطرفين، قوى الغزو وقوى المقاومة، شخصية فذة فريدة، هي شخصية (أحمد)، وهو شاب فقير، يتودد إلى (شجر الدر) ويعمل تحت قيادة (فخر الدين)، ثم يظهر أسيراً لدى الصليبيين، ليلقى الاهتمام من (مرجريت) زوجة الملك، ومن الملك نفسه، إذ يدعي أن السلطان ينافسه في (ناعسة)، وهو يريد الاستنجاد بهم، وبعد موت السلطان يغري الملك (لويس) بعدم توقيع الصلح مع (فخر الدين)، ويحثه على الهجوم عليه، وموقفه هذا خطة منسقة اتفق عليها من قبل مع (فخر الدين)، ويسير (أحمد) نفسه مع فرقة يقودها شقيق الملك (دارتوا)، وتبلغ القصر وتدخل فناءه فيغلق عليها (أحمد) البوابة، لتتم محاصرتها، ثم يحضر (بيبرس) فيفتح له البوابة، وتباد الفرقة، ويقتل (دارتوا)، ويلتقي ثانية بالملك وشقيقيه الآخرين، ويؤكد لهم جميعاً إخلاصه، وعمله لصالحهم، ويقتنع الملك برأيه، على الرغم من معارضة شقيقيه، ثم يظهر ثانية في طرف المسلمين، ليعلم أن السلطان (توران شاه) قد أرسل رجاله فاختطفوا حبيبته (ناعسة)، فيلحق بهم، ويفلح في استرجاعها، ثم يصطحب (مرجريت) زوجة الملك الأسير إلى

(دمياط) لتلتقي بالحامية ، وتجمع منها الأموال لافتداء الملك ، ثم يرجع بها ، وأخيراً ينسحب الصليبيون من مصر ، ويتزوج حبيبته (ناعسة) .

وتبدو قوى الغزو جاهلة بقوى المقاومة ، فهي تصمها بالكفر ، وتسخر من أفكارها ومبادئها ومعتقداتها ، وتحمل قدراً غير قليل من الغرور والاعتداد بالنفس والثقة بالقوة إلى درجة التصديق لكل ما يزعمه الأسير ، والانصياع لاقتراحاته ، واللجوء إليه لاستشارته في بعض المواقف الخطيرة ، مما يدل على ضعف التفكير والتخطيط . ولكن هذه القوى ما تلبث أخيراً أن تكتشف ما تحمله قوى المقاومة من مبادىء وأفكار وقيم سامية نبيلة فيها العفو والتسامح والعطف .

كما تبدو قوى المقاومة ذكية شجاعة مستبسلة ، على الرغم من استبداد الحكام واختلافهم ، وهي تقاوم في أربعة أشكال مختلفة ، الشكل الأول المقاومة الرسمية ، ويمثلها المماليك ، وهي مقاومة ضعيفة ، محدودة ، دافعها الطمع الشخصي ، ويشوبها الاختلاف والتنازع وعدم الانصياع للقيادة الواحدة ، فالقائد (جمال الدين) و(أيبك) يرفضان أمر (شجر الدر) بملاقاة الصليبيين وصد هجومهم ، متذرعين بالدفاع عن القصر ، وعدم البعد عنه ، خوفاً من فقدان مكانة المماليك فيه ، والشكل الثاني للمقاومة هو المقاومة الشعبية ، ويمثلها اندفاع جماعة الحرافيش والغوغاء للتصادم مع قوى الغزو ، وهي مقاومة محدودة وحماسية ، ومندفعة ، غير منظمة ولا مدربة ولا مسلحة ، والشكل الثالث للمقاومة هو المقاومة الفردية الانتحارية ، ويمثلها (فخر الدين) في لقائه قوى الغزو وحيداً ، ولا غاية له سوى نيل الشهادة ، والشكل الرابع هو المقاومة السلبية ، ويمثلها (أحمد) في دخوله إلى صفوف قوى الغزو بوصفه أسيراً وتضليل قادة الغزو وجرهم إلى مواقف مخطط لها ، ومدروسة ، للايقاع بقواه ، وأكثر أشكال هذه المقاومة بروزاً في المسرحية هو الشكل الأخير ، وقد بالغت المسرحية في الاعتماد عليه ، فجعلت (أحمد) على قدر كبير من الذكاء ، وذا دور كبير في إضعاف قوى الغزو وهزيمتها .

لقد عالجت المسرحية موضوع الغزو ومقاومته بوصفه صراعاً بين الشعب وقوى الغزو في مرحلة تاريخية معينة ، ليس الشكل العسكري سوى أحد جوانبه . وقد عنيت بالجوانب الأخرى في تلك القضية عناية كبيرة ، فكانت غايتها تصوير تلك الجوانب بمشكلاتها وقضاياها الخاصة والعامة ، أكثر مما كانت غايتها الصراع نفسه ، وما يمهد لها ، على الرغم من

ذلك الشمول والاتساع ، هو رغبتها المخلصة في تأكيد دور القيم والفكر في الواقع الانساني ، وإن كان يلاحظ عليها إفراطها في الاتكاء على أساليب الحيل والذكاء في تحقيق الغلبة لقوى الحق .



وتصور مسرحية (غادة أفاميا)[١٦] للشاعر (عدنان مردم بك) غزو القوات الرومانية مدينة (أفاميا) الواقعة في غربي سورية ، وإخضاعهم أهلها ، ومقاومة هؤلاء ، وتمسكهم بحقهم ، ومناداة أمير المدينة بالعدل والمحبة والسلام .

وتتألف المسرحية من أربعة فصول ، تدور حوادث الفصل الأول منها (ص ١٥ ــ ٤٨) بمشاهده الثلاثة في ساحة المدينة ، حيث يظهر في المشهد الأول الجيش الروماني وهو يجوب الساحة ، وفي أحد الأزقة يقف (تميم) و (نايف) ليتحدثا بمرارة وأسى عن الغازي ، وتلتقي بهما (غادة) لتشترك في الحديث ، ثم يشتبك أهالي المدينة والجند ويقع جرحى وقتلى . وفي المشهد الثاني يدخل الضابطان الرومانيان (سابا) و (روبين) فينكر أولهما ما يراه ويلومه على ذلك الآخر ، ثم يمضي (سابا) إلى (غادة) ليؤكد لها إمساكه سيفه عن أذى أهلها متمنياً عليها أن يرق له قلبها ، ثم يخرج بها . وفي المشهد الثالث يدخل إلى الساحة (الوليد) زعيم المدينة ليبدي ألمه لما يراه من مظاهر العنف ، ويؤكد له (تميم) و (نايف) عزم الشعب على المقاومة ، فيستنكر ذلك ، ويؤكد أن الحق منزه عن العنف ، ثم ينادي بالمحبة والاخاء . ومرة أخرى يشتبك الشعب والجند ، ويسقط القتلى والجرحى ، فينسحب (الوليد) من الساحة ، يصحبه (تميم) و (نايف) .

وتدور حوادث الفصل الثاني (ص ٥١ ــ ٧٥) بمشهديه الاثنين في قاعة بقصر ينزل فيه القائد الغازي (بيدا) ، حيث يظهر في المشهد الأول ومن حوله أعوانه ، وهو مزهو بما يسمعه عن عسف جنده بالشعب ، ويستنكر ذلك صراحة الضابط (سابا) ويمتدح أهل المدينة ، ويشيد بزعيمها (الوليد) ويؤكد حبه لابنته (غادة) ويلومه على ذلك كله (بيدا) ، وفي المشهد الثاني يدخل (الوليد) قادماً بنفسه في زيارة لقائد الغزو كي يطلب منه الرأفة

---

(١٦) مردم بك ، عدنان ، غادة أفاميا ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٦٧ ، قطع وسط ، ١٢٤ صفحة .

بالشعب ويؤكد له رغبته في السلم والاخاء فيطلب منه (بيدا) أن يقدم دليلاً على صدق رغبته ، ثم يطالبه بابنته (غادة) كي يقدمها قرباناً في العيد الذي سيقام في المدينة ، فيوافق (الوليد) على الرغم من احتجاج الرهط الذين كانوا بصحبته ، ويخرج وهو ينادي بالمحبة والاخاء والسلم .

وتدور حوادث الفصل الثالث (ص ٧٧ ــ ١٠١) بمشاهده الثلاثة في دار (الوليد) ، حيث يظهر في المشهد الأول مجتمعاً برهط قومه وهم يناقشونه في مقاومة الغزو ، ويؤكدون له استعداد الشعب للكفاح فيرد عليهم ويؤكد أنه لا يريد الحرب ، لا خوفاً وجبناً ، وإنما حقناً للدماء ، وأنه يقدم ابنته (غادة) ضحية ، ليشتري بها عفو الغازي . وفي المشهد الثاني يدخل عليهم (سابا) ليأخذ (غادة) ويسري بين القوم غليان ، ولكن (الوليد) يهدئهم ويؤكد عزمه على تقديم ابنته فداء للوطن ، ويأسف (سابا) لما جاء من أجله حين يرى (غادة) ويصرح بحبه لها ، ولكنه يؤكد أنه لا يستطيع القيام بغير الواجب الذي كلفه به (بيدا) ، وفي المشهد الثالث يدخل (روبين) ليلوم (سابا) على تأخره ، ويؤكد له أنه ما لحق به إلا خوفاً عليه من كيد (الوليد) وهوى (غادة) فيرد عليه (سابا) ثم يخرج بـ (غادة) والجند يحيطون بها ، وهي تؤكد استعدادها للتضحية .

وتدور حوادث الفصل الرابع (ص ١٠٥ ــ ١٢٤) بمشاهده الأربعة في ساحة المدينة حيث يظهر في المشهد الأول الجيش الروماني في استعداد لحرق (غادة) في احتفال كبير ، ويقف في أحد الأزقة شباب يتحدثون عن عزمهم على التضحية والفداء ، لانقاذ (غادة) . ثم يدخل (سابا) ، ليشكو من غلظة (بيدا) وقسوته . وفي المشهد الثاني تظهر فئة من الثوار ، ويتسلل أحدهم إلى المذبح حيث ستقدم (غادة) ضحية ، ثم يظهر (تميم) مع جماعة من الأنصار وهو يؤكد لهم أن الحق لا يؤخذ إلا بالقوة ، وينضم إليهم (الوليد) ليحذرهم من القيام بعمل ما ، ويؤكد أن الشهامة في التسامح لا في الغضب ، وفي المشهد الثالث يظهر موكب (بيدا) يتجه إلى المذبح ، وفي منعطف من الأزقة غلمان يتهامسون منكرين تخاذل القوم ، وفي المشهد الرابع تساق (غادة) إلى المذبح ، ويقدم (بيدا) سيفاً إلى (سابا) ويطلب منه ضرب عنق الضحية ، ويطرق (سابا) صامتاً ، وتدعوه (غادة) إلى تنفيذ ما أمر به ، ويرتل الكاهن صلواته ، وإذا السيف الذي في يد (سابا) ينصب على (بيدا) فيسقط ميتاً ، ثم يقدم (سابا) على طعن (روبين) حين يلومه على ما فعل ، وينقسم الجيش إلى فئتين ،

تتنازعان، ويحرر الثوار (غادة)، ثم يتلقى (سابا) طعنة غادرة من (روبين) فيلتفت إليه (سابا) فيجهز عليه، ثم يسقط كلاهما ميتين، ويخطب (الوليد) في الثوار مهنئاً لهم بالنصر، ثم يلتفت إلى جثة (سابا) ليبارك روحها، ويؤكد مبدأه في التسامح وحب السلام.

إن المسرحية تصور الشعب مستعداً للتضحية، عازماً على المقاومة، فتظهر جموعه مندفعة غير مرة لتشتبك وقوات الغزو، ثم يظهر فيه ثوار منظمون، مصممون على مقاومة الغزو وتخليص (غادة) ولكن (الوليد) زعيم المدينة يستنكر اندفاعة الشعب، ويلحق بالثوار يمنعهم من القيام بعمل ما، ثم تنتصر حكمة الزعيم، ويتم تخليص (غادة) من غير أن يكون لأحد من الثوار أو الشعب، فضل في ذلك، فتبدو عندئذ اندفاعة الشعب مدانة، وغير ذات جدوى، إذ يسقط منهم القتلى والجرحى، عبثاً، كما يبدو كمون الثوار في منعطف من الأزقة بارداً باهتاً، إذ لا يقدمون على عمل ما، إلا في آخر لحظة، وبعد أن يقدم (سابا) على قتل (بيدا)، ليضعوا اللمسات الأخيرة على صورة الخلاص، ثم يتألق زعيم المدينة، فيقف أمام جثة (سابا) مزهواً بحكمته واتزانه.

إن (الوليد) زعيم المدينة يحمل، من غير شك، قيماً إنسانية خالدة سامية، تتطلع إليها شعوب العالم جميعاً، كالمحبة والسلام والاخاء، ولكن هذه القيم لا تتحقق بمناداة الزعماء بها، وبتنازلاتهم عن حقوق شعوبهم لأجلها، وإنما تتحقق بكفاح الشعوب في سبيلها، وهو كفاح مر طويل، يشترك فيه الشعب، ويقدم الشهداء، طوال أجيال، ولا يكون بشيء من التنازل والخضوع، وحتى حين يتم اللجوء إلى المفاوضات بين قوى الغزو وقوى المقاومة، فإنه لا يتم اللجوء إليها إلا بعد أن تثبت المقاومة حقها بالكفاح، وتنهك قوى الغزو، وتضطرها إلى التفاوض بالانطلاق من الاعتراف بالحق، لا بالاعتماد على التنازل عنه.

وبذلك فالمسرحية تعالج موضوع الغزو الخارجي ومقاومته من خلال قيم إنسانية مجردة، فتعتمد على تجريدات ذهنية، غير مرتبطة بالواقع، فتعلي من قيم المحبة والاخاء والسلام، وتجعلها هي الغالبة بنفسها، وتدني من معنى الغزو وتجعله مهزوماً بنفسه ومن الداخل، ثم تلجأ إلى شخصيات ومواقف فردية ذهنية، تحملها قيم الحب والسلام ومعاني الغزو والفتك، تحميلاً لا يقويه فعل إنساني، أو تجربة، وتجعل الغلبة أخيراً للقيم السامية، من غير صراع ولا تضحيات، ومن خلال مواقف بطولية مفترضة، وفي شيء من التجميد لطاقات الشعب وقواه العازمة على الكفاح والمقاومة، بل في شيء من الادانة لها، بوصفها لا

تملك غير الاندفاع، ولا تقدر على غير تقديم ضحايا لا تجدي شيئاً، على حين تستطيع حكمة الزعيم أن تحقق الغلبة والنصر.



وتصور مسرحية (حكاية الأيام الثلاثة)[17] لمؤلفها الدكتور (عمر النص) بلدة طيبة آمنة مسالمة، جميلة نقية طاهرة، يدخلها الغزاة الفاتكون، طامعين في كنزها، وإذا كنزها يكشف لهم الباطل، ويعرفهم إلى الحق، فيهتدون، ويكون جزاء بعضهم القتل، على يد بني جلدتهم، جزاء وفاقاً، على حين ينقلب قائد الغزو نفسه من غاز إلى مواطن، يحب البلدة التي غزاها، ويهبها ذاته، ويؤثر أن يموت فيها، ويرحل باقي جند الغزو، بعد أن يرمموا ما كانوا قد هدموه، وتظل البلدة نقية طاهرة، كأن لم يدخلها الغازون، وكان زعيمها خارجها، يجمع قواته لتحريرها، فيرجع إليها، ليعيش وأهلها، طيبين آمنين مسالمين، من غير أن يرفعوا رمحاً أو سيفاً أو عصاً لحرب أو قتال، ومن غير أن يحملوا بغضاً أو حقداً أو ضغينة، فيتأكد أخيراً أن الباطل زهوق، وأن الحق هو المنتصر أبداً.

وتتألف المسرحية من ثلاثة فصول، تدور حوادثها جميعاً في (جالوق)، وفي الفصل الأول (ص ١١ ــ ٧١)، يظهر (البهلول) في القاعة الكبرى بقصر الأمير (داود) في أواخر الليل، ليطل من النافذة على المدينة ويناجيها متألماً من انتهاك الغزاة حرمتها، ثم يدخل القائد التتري (تاميش) يتبعه (خيتاي) فيقص عليه حلماً رأى فيه نجماً تبعه فدله على صندوق عتيق فدخل فيه ثم خرج منه ليجد نفسه في قصر وضاء ثم طلب الصندوق فلم يجده، ثم يعترف بأن (ميران) هو الذي أغزاه بدخول (جالوق) طمعاً بكنزها ثم يدخل عليهما (ميران) ليؤكد لهما أنه لم يستطع أن يحصل على أيّ شيء من الناس يتعلق بأمر الكنز على الرغم من إقرارهم جميعاً بوجوده، ثم يستأذن في إدخال أسرة الأمير (داود) لاستجوابها، ويتم دخول (ريحانة) ابنة الأمير وأمها (أم الخير) و(ظهير الدين) وهو شيخ عجوز، ويسألهم

---

(١٧) النص، د. عمر، حكاية الأيام الثلاثة، دار الأمانة، بيروت، ١٩٦٨، قطع وسط، ١٩٨ صفحة، كتبت بين (آذار وتشرين الثاني) ١٩٦٦م.

(تاميش) عن الكنز فلا يظفر منهم بجواب، ويغضب (ميران) ويستأذن في استخدام العنف، ولكن (تاميش) يمنعه، ثم يدخل الجند يقودون (البهلول) و(ابن وهب) وهو تاجر كبير، يسأله (تاميش) عن الكنز فيقر بأنه يعلم به، ولكنه لا يعرف محتواه، ثم يخلو به (تاميش) ليؤكد له كرهه للحرب ورغبته في بناء مدينة آمنة مسالمة وخوفه من الكنز، فيدله (ابن وهب) على موضع الكنز، ثم يخرجان إليه معاً.

وفي الفصل الثاني (ص ٧٥ــ ١٣٥) يظهر (البهلول) في ساحة المدينة حيث أقيمت منصة كبيرة أحاط بها جند الغزاة، ويلتقي بأحد أبناء المدينة فيتحاوران في أمر الكنز، ويذكران الماضي والتقصير في الدفاع عن المدينة ويلقيان المسؤولية على الأمير (داود)، ثم يدخل (تاميش) و(ابن وهب) و(خيتاي) و(ميران) ويتم احضار صندوق عتيق، ويخطب (تاميش) في الشعب فيؤكد كرهه للحرب ويحمل الشعب مسؤولية التقصير في الدفاع عن المدينة ويلومهم على ركونهم إلى المسالمة، ثم يسأل عن محتوى الصندوق فلا يجيب أحد بشيء، سوى (ابن وهب) الذي يؤكد معرفته محتواه ورغبته في معرفة غاية (ميران) منه، ثم يطلب من أحد الجند فتح الصندوق، وإذا المخبوء فيه حجر عتيق، مصبوغ بالدم، يجزع (ميران) لرؤيته، ويلتفت إليه (ابن وهب) ويفلح في استجراره شيئاً فشيئاً إلى اعتراف طويل يتحدث فيه عن فتاة أحبها، ثم أقدم أحد الجند على اغتصابها، فدخل في جيش (تيمورلنك) وتعلم القتل، وحين التقى بذلك الجندي غرس سكينه في خاصرته وشرب من دمه، ثم سار إلى (دمشق) في جيش (تيمورلنك) ودخل (الجامع الأموي) وأعمل سيفه في رقاب الذين احتموا فيه، ثم رأى فتاة صبية حاول اغتصابها فتمنعت عليه، فحمل حجراً وهشم به رأسها، وذلك هو الحجر المخبوء في الصندوق، وإذ يتم (ميران) اعترافه تهتف جماهير الشعب مطالبة بقتله، ويقدم القائد (تاميش) على غرس خنجره في خاصرته، فيسقط صريعاً.

وفي الفصل الثالث (ص ١٣٩ــ ١٩٨) يظهر (البهلول) في القاعة الكبرى بقصر الأمير (داود) وهو يغني ثم يذكر أن من واجبه الدفاع عن البلدة ثم ما يلبث أن يذكر أن للبلدة رباً يحميها، ويدخل عليه الخادم (مسعود) ليخبره أن الأمير (داود) قد أرسله ليغتال (تاميش) وتدخل عليهما (ريحانة) وقد سمعت تحاورهما فتقنع الخادم بعدم قتل (تاميش) ثم يدخل (ظهير الدين) و(أم الخير) ويناقش الجميع خطبة (تاميش) ويؤكدون تقصيرهم في

الدفاع عن المدينة ، غير أن (ظهير الدين) يؤكد لهم أن كل ما نال المدينة عارض سيزول ، ثم يدخل عليهم (تاميش) ليؤكد لهم حبه لمدينة (جالوق) واعجابه بها ، ويدخل (خيتاي) ليخبره باقتراب جيش الأمير (داود) واستعداد جيشه لحربه ، فيطلب منه (تاميش) أن يطوف بالجند في شوارع المدينة لاصلاح ما تهدم فيها ، ثم يخلو (تاميش) بـ (ريحانة) ليعرب لها عن ضيقه ويأسه وانتظاره الموت ، فتبعث في نفسه الثقة والايمان ، ثم يدخل عليه (خيتاي) ليخبره أنه قد أعد جواده ، فيجيب (تاميش) بأنه عازم على البقاء ، ثم يسمع صوت موكب الأمير (داود) فيخرج الجميع لاستقباله ، ويبقى (تاميش) مع (البهلول) ليطلب منه أن يتم حكاية كان قد بدأها ، فيروي (البهلول) حكاية شيخ دخل المدينة ، فأحس بالظمأ ، فطرق باباً ، فخرجت له صبية ، قدمت إليه وردة عصرتها في يديه ، فانقلب إلى حمامة بيضاء ، حطت على سطح الدار ، ثم سقطت ميتة ، ويكمل (تاميش) الحكاية مؤكداً أن الحمامة استحالت إلى قطعة من الماس في حجم المدينة ، ثم يدخل جند الأمير مشبرعين سيوفهم ، ويلفظ (تاميش) النفس الأخير .

والمسرحية تتغنى بقيم الحق والخير والعدل والسلم والجمال ، وتشيد بها ، وتجعل الغلبة لها ، من غير صراع ولا كفاح ولا قوة ، وإنما بارتداع قوى البغي والغزو وارعوائها وعودتها إلى الحق .

والمسرحية تؤكد أن الباطل مهزوم بنفسه ، لأنه يحمل في داخله بذور فنائه ، مثلما تؤكد أن الحق منتصر بنفسه ، لأنه يحمل في داخله مقومات انتصاره ، ولذلك لم تكن ثمة حاجة إلى القوة ، فالأمير (داود) يعد جيشاً خارج (جالوق) ، ولكنه حين يدخلها ، تكون قوى الغزو قد انسحبت منها ، فلا صراع ولا قتال ، وإنما التلويح بالقوة فحسب ، و(تاميش) قائد قوى الغزو يرجع إلى الحق والخير والعدل ، بنفسه ، من غير عنف ولا إكراه ، بل بحبه لمدينة (جالوق) ، ثم يطلب من جيشه ترميم ما هدم في المدينة ، والانسحاب منها ، ويبقى هو ، ليموت فيها .

ويبدو غريباً ومنافياً للواقع تسامح الشعب مع قوى الغزو ومسالمته ، وعيشه في ظلها بصمت وهدوء ، فحين يحدث غزو ويفر حاكم البلاد إلى الخارج أو يمنع المقاومة ، تظهر على الأقل أعمال فردية ، تنم عن الرفض ، إذ لا يمكن لشعب ما أن يرضى بالمصالحة مع الغزاة والعيش في ظلهم بمسالمة .

إن العدل والحق والخير والسلم والجمال قيم تطمح إليها الشعوب، وتحملها قضية، وتكافح في سبيل تحقيقها، فتخوض صراعاً مراً مع قوى البغي والظلم والعدوان والاستغلال، وتقدم أجيالاً من الشهداء، قبل أن تصل إلى تحقيق شيء من تلك القيم، وتظل في كفاح مستمر، من أجل الحفاظ على بعض ما حققت.

وإن القوة لا تضير الحق أو العدل أو الخير أو الجمال في شيء، ولا تشوه القيم الانسانية بل تدعمها، وتقويها، وتعطيها إمكان تحقيقها، وليست القوة مرذولة على الاطلاق، فهي وسيلة محايدة، تستخدم في الحق، وفي الباطل، وليست قيمتها في ذاتها، وإنما فيمن يستخدمها، وفي هدفه منها.



ويلاحظ في المسرحيات الثلاث السابقة تأكيدها ضرورة انهزام قوى الغزو بفعل عوامل داخلية، وبأسباب تحملها في ذاتها، أبرزها كونها على باطل وليست على حق، وتأكيدها أيضاً ضرورة انتصار قوى الحق، لا بالقوة تعتمد عليها، وإنما بالحق تنطلق منه، والذي هو لابد منتصر، بنفسه، بل إن بعض تلك المسرحيات كانت تجعل قوى الحق ترفض اللجوء إلى القوة، وتعمد إلى التسامح.

ويبدو غريباً بعد ذلك أن تعمد المسرحيات، كي تؤكد ضرورة اندحار قوى الغزو إلى تصوير هذه القوى ضعيفة غير ذكية منقسمة على نفسها أو قابلة للانقسام، وأن تجعل هزيمتها بسبب من ضعف داخلي، لا بسبب من قوة قوى الحق ومقاومتها، وإذا ما قرن هذا بغياب المقاومة، أو قمعها، أو اللجوء إلى الحيلة والذكاء، أكثر من اللجوء إلى القوة، لدى قوة الحق، بدت هزيمة قوى الغزو أمراً غير معقول ولا مقنع، كما بدا انتصار قوى الحق انتصاراً غير مشرف، ولا يمكن تسميته انتصاراً، ولاسيما في حالة عدم المقاومة.

إن المسرحيات كانت تعالج موضوع الغزو الخارجي ومقاومته وتنتهي إلى اندحار قوى الغزو وانتصار قوى الحق منطلقة من تصور ذهني مجرد، تحكمه القيم والأخلاق والأفكار الكلية، وتسيطر عليه العواطف والأهواء والميول، فتؤكد أن الحق غالب، وغلبته ضرورة لابد

منها ، والباطل مهزوم ، وهزيمته ضرورة لابد منها أيضاً ، حتى من غير اللجوء إلى القوة التي تلجأ إليها قوى الغزو ، لأن القوة ، من منطلق أخلاقي عاطفي ، مدانة ومكروهة .

ومن المنطلق الأخلاقي العاطفي نفسه انطلقت أيضاً المسرحيات التي كانت قد عالجت موضوع الغزو الخارجي ومقاومته وانتهت إلى انكسار قوى المقاومة ، فقد كانت تلجأ دائماً إلى تضخيم الآلة العسكرية لقوى الغزو ، وتلح على إبراز العسف والبطش ، وتؤكد بعد ذلك عفوية المقاومة ، وحاجتها إلى السلاح والتدريب والتنظيم ، وتمثلها غالباً في أشكال فردية تنتحر في شكل بطولي ، وهي تقدم بذلك اعتذاراً لقوى المقاومة ، وتشفق عليها ، كما تقدم إدانة لقوى الغزو ، وتشفق منها .



إن المسرحيات التي عالجت موضوع الغزو الخارجي ومقاومته ، سواء انتهت إلى انكسار المقاومة أم انتهت إلى انتصارها ، كانت تعلل النفس بالآمال ترقبها ، كما كانت تواسي الجروح وتداويها ، فقد كانت تلح على تصوير وحشية الغزو في الماضي، فتقدم بلسماً لما يمارسه الغزو في الحاضر من وحشية . وتصور انتصار الحق في الماضي من غير قوة ، فتقدم أملاً بانتصار سهل يمكن أن يتحقق في الحاضر ، وهي بذلك تعلل وتضع المرهم ، ولا تنكأ الجرح ، لترش عليه الملح ، مقدمة ما يرضي النفس ويطمئنها ، لا ما يحرضها ويثيرها ، فهي لا تصور طريقاً للخلاص ، ولا تبين دور الشعب ، ولا تقدم نموذجاً حقيقياً للمقاومة ، ولا ترى صورة عملية لامكان الفعل والتغيير ، وإذا ما حاولت شيئاً من ذلك ، لم تجد غير الشكل الفرهي للبطولة ، كما في (سليمان الحلبي) ، وقد تقارب الشكل الجماعي ، ولكنها تظل أسيرة التصور الفردي كما في (دار ابن لقمان) .

ويلاحظ أخيراً أن المسرحيات التي عالجت موضوع الغزو الخارجي ومقاومته قد ظهرت في معظمها في النصف الأول من الستينيات ، وقبيل حرب الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ ، ولعل في ذلك ما يدل على إحساس بخطر الغزو الخارجي المتمثل في تهديدات العدو الصهيوني .

وبعد حرب الخامس من حزيران ، لم يظهر من مثل تلك المسرحيات شيء ، وإنما

أخذت تظهر مسرحيات أخرى، تعالج موضوعاً آخر مختلفاً، هو موضوع الحاكم ونظام حكمه.

○

الفصل الثاني

الموضوعات من عام ١٩٦٧ إلى عام ١٩٧٥م

ـ ١ ـ

الحاكم ونظام حكمه

برز في عدد غير قليل من المسرحيات ، التي ظهرت في سورية ومصر متخذة التاريخ مصدراً لها ، اهتمام بموضوع الحاكم ونظام حكمه .

وكان ذلك الاهتمام قد بدأ بالظهور في بضع مسرحيات صدرت قبل حرب الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ ، ولكنه برز بروزاً واضحاً بعدها ، في مسرحيات كثيرة ، وقد استمر بالظهور بعد ذلك حتى حرب السادس من تشرين الأول سنة ١٩٧٣ .

ومن المسرحيات التي عالجت موضوع الحاكم ونظام حكمه مسرحية (السلطان الحائر) (١٩٦٠) لمؤلفها (توفيق الحكيم) و(الفتى مهران) (١٩٦٦) للشاعر (عبد الرحمن الشرقاوي) و(مأساة الحلاج) (١٩٦٦) للشاعر (صلاح عبد الصبور) و(ثار الله) بجزأيها الاثنين : (الحسين ثائراً) و (الحسين شهيداً) (١٩٦٩) للشاعر (عبد الرحمن الشرقاوي) و(مغامرة رأس المملوك جابر) (١٩٧٠) لمؤلفها (سعد الله ونوس) و(يا سلام سلم الحيطة بتتكلم) (١٩٧١) لمؤلفها (سعد الدين وهبة) و(محاكمة الرجل الذي لم يحارب) (١٩٧٢) لمؤلفها (ممدوح عدوان) و(المهرج) (١٩٧٣) لمؤلفها (محمد الماغوط) .



وتصور مسرحية (السلطان الحائر) لمؤلفها (توفيق الحكيم)[1] سلطاناً يحكم شعباً

---

(١) الحكيم ، توفيق ، السلطان الحائر ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، قطع وسط ، ٢٤٧ صفحة .

حراً، وهو عبد مملوك، ولكن حقيقة كونه عبداً لا يعرفها غير النخاس، ثم يعرفها القاضي، فيتمسك بها، ويطالب بإقامة الشرع، ولا يقام بغير بيع السلطان، لأنه عبد آلت ملكيته إلى بيت المال، بعد وفاة مالكه السلطان السابق، الذي لم يكن له من وريث، وليس أمام السلطان سوى خيار واحد: إقامة الشرع، أو إعمال السيف، ويميل السلطان إلى إقامة الشرع، وتطبيق القانون، فيتم بيعه، على شرط أن يعتقه من يشتريه، ولكن في هذا الشرط مخالفة أخرى للقانون، ومرة ثانية يجد السلطان نفسه أمام خيار واحد: مخالفة القانون، أو احترامه، ويميل إلى احترامه، ولكن من اشتراه يتنازل عن حقه الخاص بتملكه، فيطلقه، ليلي الأمور، حاكماً شرعياً، يقيم الحق، ويحفظ القانون.

والمسرحية تتألف من ثلاثة فصول، تدور حوادث الفصل الأول منها (ص ٩ — ٤٩) في ساحة المدينة، قبل بزوغ الفجر، حيث يظهر (الجلاد) مع (المحكوم عليه) وهو ينتظر أذان الفجر كي يطيح برأسه، وفي أثناء الانتظار يمزح معه مزاحاً مراً، فيطلب منه أن يدعوه إلى كأس من الخمر، من الحانة المطلة على الساحة، ثم يطلب منه أن يرجوه كي يغني، ثم يغني أغنية سمجة، وتدخل (خادمة الغانية) صاحبة الدار المطلة على الساحة تطلب من (الجلاد) أن يكف عن الغناء، ثم تدخل (الغانية) نفسها، فيكف عن الغناء، وإن كان لا يكف عن السخرية بها، فهي عاهرة، كما يقول الناس، جعلت بيتها مأوى للموسرين يقصفون فيه ويلهون، وتتعرف (الغانية) إلى (المحكوم عليه) فهو كبير النخاسين وتسأله عن جرمه، ولكن (الجلاد) يمنعه من الجواب، ثم يدخل (المؤذن) ويمضي إلى المسجد ليؤذن، ولكن (الغانية) تستوقفه وترجوه أن يؤخر أذان الفجر وتدعوه إلى منزلها لشرب القهوة، وتطلب لـ (الجلاد) كأس شراب، ثم يدخل (الوزير) فيسأل (الجلاد) عن تأخره في تنفيذ حكم الاعدام، فيعتذر لأن الفجر لم يؤذن له، ويدخل (المؤذن) و(الغانية) و(الخادمة) ويؤكد الجميع أن (المؤذن) قد أذن، ولكن (الجلاد) كان ثملاً فلم يسمع، ثم يدخل موكب (السلطان)، فقد وصلته مظلمة (المحكوم عليه) فقرر أن يحضر محاكمته بنفسه، وتعقد المحكمة في الساحة، ويبادر (القاضي) إلى سؤال (المحكوم عليه) عن التهمة الموجهة إليه، فيتطوع (الوزير) للحديث ويعلن أن التهمة هي فضح (السلطان) بالادعاء أنه عبد مملوك، ولا يرى (السلطان) خطراً في التهمة، فهو عبد مملوك، نشأ في كنف السلطان السابق، الذي هو نفسه عبد مملوك أيضاً، ولكن (الوزير) يؤكد أن (المحكوم عليه) يشيع في الناس

أن (السلطان) ما يزال عبداً لم يعتق ، وأن العبد لا يجوز له أن يحكم شعباً حراً ، فيغضب (السلطان) ويلتفت إلى (الوزير) يطلب منه أن ينشر وثيقة عتقه المحفوظة في خزائنه ، ويضطرب (الوزير) ثم يعترف بأن السلطان الراحل قد توفي من غير أن يوقع وثيقة العتق ، فيقرر (السلطان) قطع رأس النخاس ، ولكن (القاضي) يعترض بوصفه ممثلاً للقانون ، فيسأله عن حل ، فيؤكد أن لا حل سوى تطبيق القانون ، وهو بيع (السلطان) في المزاد العلني ، لأنه من متاع السلطان الراحل ، آلت ملكيته إلى بيت المال ، ويثور (السلطان) فيضعه (القاضي) أمام خيارين السيف أو القانون ، فيضطرب ويتردد ، ثم يقرر اختيار القانون .

وتدور حوادث الفصل الثاني (ص ٨٠ ــ ١٣٠) في الساحة نفسها ، حيث تجمهر الناس ، ويظهر (إسكافي) و (خمار) يتحدثان عن بيع السلطان ويودّان لو أن معهما من المال ما يشتريانه به ، ولكنهما يسألان عما سيصنعان به ، ثم يظهر (السلطان) في موكبه ، وبين يديه (الوزير) و (القاضي) و (النخاس) ويتقدم (الوزير) فيعلن للناس أنهم مقبلون على بيع ليس كالبيع ، وأن الذي يشتري السلطان إنما يفتديه بماله ، ثم يعلن (القاضي) أن شرط البيع هو توقيع عقد العتق ، بعد توقيع عقد البيع ، ويبدأ (النخاس) المزاد ، ويزيد في البدء (الاسكافي) و (الخمار) ثم يتوقفان حين يتدخل (الغريب) الذي يظل يزيد حتى يرسو البيع عليه ، ويطلب منه (القاضي) توقيع عقد العتق ، بعد أن وقع عقد البيع ، فيرفض ، فيغضب (القاضي) فتدخل (الغانية) لتعلن أنها هي موكلة الرجل بشراء (السلطان) ثم تحاجج (القاضي) وتظهر التناقض في ربط عقد البيع بعقد العتق ، فيغضب (القاضي) والوزير ولكن (السلطان) يتدخل ليؤكد اقتناعه بقول (الغانية) فيعلن القاضي إخفاقه ، ويطلب (الوزير) الاحتكام إلى السيف ، ولكن (السلطان) يؤكد أنه لن ينتزع من المرأة بالسيف ما يريد الحصول عليه بالقانون ، وتعترف (الغانية) بأن (السلطان) سلطان ، ولكنها تصر على الاحتفاظ به ، فقد اشترته بحرّ مالها ، ويحاورها (السلطان) في الأمر ، وتنتهي إلى الاقتناع بتوقيع عقد العتق عند سماع الأذان للفجر ، على شرط أن يمضي (السلطان) الليل في بيتها ، فيوافق السلطان على الرغم من احتجاج (القاضي) و (الوزير) .

وتدور حوادث الفصل الثالث (ص ١٣١ ــ ١٧٦) في الساحة نفسها أيضاً ، حيث تجمهر الناس قبيل الفجر ، ينتظرون خروج (السلطان) من بيت (الغانية) ويدخل

(الوزير) ليطلب من (الجلاد) أن يقطع رأس (الغانية) عند أذان الفجر إذا هي لم تطلق (السلطان) ثم يضاء النور في حجرة (الغانية) فتظهر وهي تتحدث إلى (السلطان) وتؤانسه ، وتروي له قصتها ، فقد كانت إحدى جواري زوجها ، ثم أعتقها وتزوجها ، وكان ولعاً بمجالس الشعر والغناء ، وكان يسمح لها بحضور تلك المجالس من وراء حجاب ، ولما توفي ظلت تعقد في بيتها مثل تلك المجالس ، فأخذ الناس يتحدثون عنها بالسوء ، فرفعت الحجاب ، وبرزت لأصحاب زوجها ، غير مبالية بما يقال ، ثم تفجأ (السلطان) بالسؤال عن الحب ، فيؤكد لها انشغاله بالحروب وأمور الحكم ، وتسأله عن مصيرها بعد أن يعود إلى القصر ، فيؤكد أنه لن ينساها ، ثم تدعوه إلى تناول العشاء في حجرة أخرى ، ويظهر (الخمار) و(الاسكافي) ثانية في الساحة مع الجماهير المحتشدة وقد راهن كثير من الناس على مصير (السلطان) ثم يدخل (القاضي) ليطلب من (الجلاد) إحضار (المؤذن) ، ولدى حضوره يأمره بالأذان للفجر قبل موعده ، ويدخل السلطان والغانية مستنكرين الأذان للفجر قبل موعده ، ويبادر (القاضي) فيطلب من (الغانية) توقيع عقد العتق ، فقد كان الشرط سماع صوت المؤذن ، ويغضب (السلطان) ويرفض تحايل (القاضي) ولكن (الغانية) تتنازل عن حقها في الاحتفاظ بالسلطان إلى الفجر ، وتوقع عقد العتق ، ويبادر (السلطان) إلى توضيح حقيقتها للجميع ، ويؤكد نقاءها وبراءتها ، ويقدم لها جوهرة ، هدية ، ويودعها قائلاً : لن أنسى أبداً أني كنت عبدك ليلة فتجيبه « في سبيل المبدأ والقانون ، يامولاي » .

والمسرحية تثير قضية شرعية الحاكم ، وتؤكد أن الشرعية لا يمكن أن تتحقق بغير القانون ، في الأمور كلها ، صغيرها وكبيرها ، يخضع له الجميع ، كما تؤكد أن الشرعية هي أساس الحق ، وهي نابعة منه ، وحين تغيب الشرعية تختلط الأمور ، وتفسد ، ويزيف الحق ، ويساء إليه ، بل يضيع ، وحين تقام الشرعية يتضح الحق ، وتستقيم الأمور .

فحين كان السلطان يحكم حكماً غير شرعي ، وهو عبد ، كانت الغانية تعرف عاهرة تستقبل الرجال في بيتها للهو والقصف ، وكان النخاس يعرف متهماً يجب قتله ، وبعد أن يحق السلطان الحق ، وينفذ القانون ، ويمتلك الشرعية ، تتكشف حقيقة الغانية ، فإذا هي محبة للفنون والآداب ، وإذا هي نقية بريئة طهور ، كما تتكشف حقيقة النخاس فإذا هو عارف بالحقيقة ، وإذا هو حامل لها ، وشاهد عليها .

ولكن يلاحظ أن الحاكم يستمد الشرعية من القانون ، الذي هو تجريد عام ، يحمله

القاضي، الفرد، الذي ما يلبث أن يزل ويخطىء، حين يتلاعب هو نفسه بفهم نص القانون، كما يعمل على تحقيق الشرعية بالاعتماد على فرد واحد يشتريه بماله، كي يمتلكه، ثم يتنازل عن حقه الفردي فيه، فيعتقه، وذلك الفرد هو الغانية، التي لا تخلو من أهواء تستبد بها نحو الحاكم، ولكنها تضطر إلى كبحها، بل إلى التضحية بها.

وتحقيق الشرعية بتنفيذ القانون الذي يحدد معناها لا يمكن أن يتم بالاعتماد على فرد واحد، لا لأن السلطان غالي الثمن، يعز على الفرد أن يدفع وحده ثمنه، فحسب، بل لأن الفرد الواحد لا يمكنه أن يكون تجريداً للشعب ورمزاً له، وكان حرياً بالمسرحية، وقد أرادت أن تجعل الحاكم قائماً على الشرعية أن تجعل مانح الشرعية هو مجموع الشعب، أو طبقة منه، أو فئة، يتبرع أفرادها، لا فرد واحد فيها، لعتق السلطان.

ولكن يبدو أن المسرحية في انطلاقها من أساس فكري كلي مجرد، تفهم من خلاله معنى الشرعية، وأسلوب تنفيذها، ترفض أن يكون للشعب دور في فهم ذلك كله، وأن يكون له دور في تحقيقه، فالشعب، كما يظهر في المسرحية من خلال شخصية الاسكافي والساقي، ومن خلال أفراد آخرين، شعب جاهل، غوغائي، لا يعرف شيئاً من حقيقة ما يدور أمامه، ولا يبالي به، فالشعب يراهن على خروج السلطان من بيت الغانية ويظن أكثر أفراده أن الغانية ستحتفظ به لنفسها، ولن تتركه يخرج، وثمة ما هو أكثر من ذلك إدانة للشعب وتسفيهاً له، وهو رغبة كل من الاسكافي والخمار في شراء السلطان، على الرغم من أنهما لا يملكان ثمنه، وتنافسهما في بدء المزاد العلني في رفع سعره، ثم تساؤلهما بعد ذلك عما سيصنعان به إذا هما اشترياه.

أما المرأة التي اشترت السلطان، فهي رمز الفن السامي الرفيع، الذي يستطيع وحده أن يقرر معنى الشرعية، وأن يدفع فيها حرّ ماله، والذي يستطيع أن يضحي بعواطفه ومشاعره، في سبيل سيادة القانون، والذي يتنازل عن حقه الخاص في سبيل الحق العام، إنه الفن الرفيع الأصيل، الذي يتحدى الواقع، ويخرج عليه، كما فعلت المرأة في تحديها مجتمعها، ورفعها الحجاب، ودعوتها الرجال إلى مجالسها الأدبية والفنية، وهو الفن الذي لا يستطيع الغوغاء تقديره حق قدره، وفهم دوافعه النبيلة، ولذلك وُصمت المرأة بأنها عاهرة، وما هي كذلك.

ولم يكن الحاكم حاكماً شرعياً، يطلب الشرعية لحكمه، فحسب، بل كان حكيماً،

متزناً، يطلب الشرعية لحكمه، ويخضع للقانون، مرتين، ويرفض اللجوء إلى القوة، وكل الظروف من حوله تسوقه إليها، ويرفض التلاعب في فهم القانون، وهو بعد ذلك يكتشف الحقيقة في المرأة، ويقدر فنها الرفيع، ويفهمه حق الفهم، وهو حصيف متزن، نذر نفسه للحكم، عرف نساء كثيرات، ولكنه لم يشغل قلبه بأمور الحب، وحري بعد ذلك بمثل ذلك الحاكم، كما في المسرحية، ألا يستمد الشرعية من الشعب، وأن يستمدها من الفن الرفيع، ترمز إليه الغانية.

وإذن، فالمسرحية تنتقل في معالجة قضية الحاكم ونظام حكمه من المستوى الفكري المجرد لمعنى الشرعية، يحققها القانون، إلى فلسفة الحكم، بتصور حاكم حكيم فيلسوف، يتلقى الشرعية من الفن، ليحكم بالقانون، بعيداً عن القوة والتزييف والغوغاء.

ولكن يلاحظ أن ذلك الحاكم هو تصور ذهني مجرد، في كل تصرفاته، فهو لا يخضع للحب، ولا يطيع الهوى، ولا يميل إلى القوة، ولا يرغب في التزييف، فهو مثال الأفكار الكلية المجردة، ولا يحمل شيئاً من عثرات الفعل في الواقع.

وهو بعد ذلك يضبط كل شيء ضبطاً محكماً، ويسيطر على الأمور كلها، ويمنع حدوث انحراف ما، ليتحقق أخيراً كل شيء وفق ما يتمناه، على الرغم من ظهور عقبات تعترض ذلك، وهو بمثل تلك السيطرة لا يمكن أن يعد عادلاً.

ويلاحظ أخيراً أن الشرعية التي استمدها السلطان بعتقه هي شرعية كونه حراً، ولكنها ليست شرعية كونه حاكماً، لأن إقدام الغانية على شرائه، وعتقه، لا يجعل منه حاكماً، وإنما يجعل منه حراً، ليس غير.



وتقدم مسرحية (الفتى مهران)[٢] للشاعر (عبد الرحمن الشرقاوي) صورة لمجتمع ريفي بائس متخلف، ينخر فيه الفقر والجهل والمرض، ويتسلط عليه في غياب السلطان نائبه الأمير، فيسوم الشعب ألوان الهوان والقهر، ويظهر فرد متمرد، يتحدى الأمير، ويساعد

(٢) الشرقاوي، عبد الرحمن، الفتى مهران، الدار القومية للطباعة، القاهرة، ١٩٦٦، قطع كبير، ٢٣٩ صفحة.

الفقراء، وينتصر للسلطان الغائب في حرب خارجية، يساعده على ذلك جماعة من الفتيان، يتولى قيادتهم، وهو يمتاز ببطولة نبيلة، وشهامة فذة، ولكنه يسقط بسبب حبه زوجة صديقه، وبسبب تنازله للأمير، وقبوله التفاوض معه، ويتم أخيراً قتله غدراً، ويترافق ذلك مع اغتيال السلطان، وهو عائد إلى الوطن، فيتولى الأمير منصب السلطان، متواطئاً مع التتر، الذين يهددون البلاد، ويبدأ عندئذ وعي الفلاحين بالاستيقاظ والنهوض، ويتم إعلان انطلاقتهم.

وتتألف المسرحية من أحد عشر منظراً، تدور حوادث المنظر الأول (ص ٥ ــ ٢٨) في دار (هاشم) حيث يظهر مع زوجته (سلمى)، وفي ضيافتهما (وائل) و(أسامة) و(عوض) وهم يذكرون ما قاموا به من غارة على قصر الأمير نهبوا فيها خمرته، كما يذكرون عزمهم على القيام بغارة أخرى لنهب القمح، وتوزيعه على الفقراء، ويدخل عليهم (مهران)، ويحدثهم (وائل) عن زيارته إلى (القاهرة) وما تعرض له من محاولة اغتيال، يتهم بها الأمير ثم يذكر استعداد (السلطان) لغزو (السند)، بتحريض من تجار البهار، ويقترح (عوض) الثورة، ولكن (مهران) يرفض، ويؤكد نزاهة السلطان، ويقترح إرسال (هاشم) إليه، للنصح له.

وفي المنظر الثاني (ص ٢٩ ــ ٣٨) تلتقي (سلمى) بزوجة (مهران): (مي)، أمام دارها في الجبل، لتقدم إليها أعشاباً، كي يداوي بها (مهران) سعاله، فتضيق بها ولا ترتاح إليها. ثم يظهر (عوض) في سفح الجبل، وهو يتحدث إلى (أسامة) و(وائل)، ويذكر ما يتقوله الناس عن تودد (سلمى) إلى (مهران) فيردان عليه، ولكنه لا يرتدع، ويكشف عن حقده على (مهران) وطمعه في رئاسة الفتيان بدلاً منه، وتدخل عليهم (مي) لتشكو ما تعانيه وأولادها من فقر وحرمان، وعدم اهتمام (مهران) بهم.

وتدور حوادث المنظر الثالث (ص ٣٩ ــ ٤٧) في ساحة القرية، حيث يظهر (صابر) قادماً من (القاهرة)، ويتحدث إلى (طه) العمدة، فيخبره بتجنيد (هاشم) وسوقه مع الجيش إلى السند، وتدخل فلاحة لتشكو إلى (طه) رعي غنم (الأمير) حقلها، وتؤكد عزمها على الذهاب إلى (القاهرة) للشكوى، فينصح لها بعدم الذهاب، ثم يدخل (عوض) ليقرع على (سلمى) باب دارها، ويتودد إليها، فتصده، وتذكره بخداعه.

وتدور حوادث المنظر الرابع (ص ٤٩ ــ ٦٨) في الجبل ، حيث يظهر (مهران) أمام داره ، وفي ضيافته (وائل) و (أسامة) ، ويدخل عليهم (صابر) ليخبرهم بتجنيد (هاشم) وسير (السلطان) بنفسه على رأس الجيش إلى (السند) ، وتعيينه (الأمير) خلفاً له ، ثم يدعو (مهران) إلى النزول إلى الحقل ، والعيش مع الفلاحين . ولكن (مهران) يعتذر ، ثم يظهر في سفح الجبل راع يهجم عليه الجند يريدون سرقة قطيعه ، ويفجؤهم صوت (مهران) فيهربون ، وتدخل عليه (سلمى) لتهنئه بسلامته ، ويداهمها قائد الجند ، فيرمي الراعي بحربته ، ويهم بـ (سلمى) ، ويدخل (مهران) فيدعوه إلى المبارزة ، ويتبارزان وراء الجبل ، ثم يرجع (مهران) ليبوح إلى (سلمى) بندمه على قتل الرجل ، فهذه أول مرة يقتل فيها ، وتدعوه إلى الاختباء في دارها ، فهي تتوقع أن يرسل (الأمير) في طلبه .

ويتألف المنظر الخامس (ص ٦٩ ــ ٩٠) من لوحتين ، يظهر (الأمير) في اللوحة الأولى (ص ٦٩ ــ ٧٠) في قصره وهو يلح على القاضي (بجير) والقائد (حسام) في طلب (مهران) وفي اللوحة الثانية (ص ٧١ ــ ٩٠) يظهر (مهران) في دار (سلمى) وهي تشكو له تأخر (هاشم) وتعبر عما بها من جوى ، وتميل عليه تحاول بثه مشاعرها ، ولكنه يتحاشاها ، ويدخل عليهما (طه) ليخبره أنه أحدث ثغرة في الجدار الخلفي تمكنه من الاتصال بالجبل ، وأنه علم أن الجند سيهاجمون القرية عشاء ، وقد أعد خطة للتصدي لهم ، فيعده (مهران) بالمساعدة ، ويخرج (طه) فترجع (سلمى) إلى (مهران) لتحكي له عن حلم راعب رأت فيه زوجها يغوص في الرمال ، ويحاول (مهران) طمأنتها ، فتزداد قلقاً ، ثم تلقي برأسها على كتفه ، وتدخل عليهما (مي) فتلومهما لوماً عنيفاً ، ويؤكد لها (مهران) براءته ، ثم يسوغ موقف (سلمى) .

وتدور حوادث المنظر السادس (ص ٩١ ــ ١٢٤) في ساحة القرية حيث يظهر الفلاحون والفلاحات و (طه) و (صابر) وهم يذكرون ما بهم من فقر وجوع ، ويذكر (صابر) والده الذي مات جوعاً ، وخلّف له فأسه كي يسقط بها قلاع الظلم ، وتدخل (سلمى) فتتهامس النسوة ويذكرنها بالسوء ، فترد عليهن مؤكدة نقاءها ، ثم تسرد شيئاً من ماضيها ، فهي غريبة ، مات أبواها ، وعاشت وحيدة ، تسعى إلى الحفاظ على سمعتها ، ويعلو صوت المؤذن للعشاء ، فيطلب (طه) من النساء والرجال الاختباء في مداخل الأزقة ، والتشبث بالعصي والفؤوس ، ويدخل (الأمير) يتبعه (بجير) و (حسام) يطلب من الفلاحين

تسليم (مهران) ثم يبادر الجند إلى سحب بعض النساء رهينة ، ويعلو صوت نفير (مهران) ويتقدم الفلاحون ، ويدخل (مهران) ليخبر (الأمير) أن جنده محاصرون ، ثم يدخل بعض الفتيان بالقائد (حسام) مكبلاً ، ويبادر (مهران) فيسخر من (الأمير) ويتحدث طويلاً عن الجوع والقهر والظلم والحرمان والمرض والذل والخيانة والولاء ، ثم يطلب من (الأمير) فدية ، ليطلق (حساماً) فيوافق (الأمير) ويعفو عن الجميع ، ثم يدعو (مهران) و (طه) و (سلمى) إلى زيارته في القصر .

وتدور حوادث المنظر السابع (ص ١٢٥ ـــ ١٣٤) تحت سور القصر ، حيث يظهر بعض الفلاحين ينتظرون خروج (مهران) وقد تأخر عليهم ، وتدخل (سلمى) لتخبرهم بتعرفها إلى القائد (حسام) وقد وعدها ألا يمس (مهران) سوء ، وقد وعدته أن تغني أشعاره ، فتحذرها (أم صابر) من عواقب ذلك ، ويقترح (صابر) الضرب بالفؤوس في سور القصر .

وتدور حوادث المنظر الثامن (ص ١٣٥ ـــ ١٦٤) في القصر ، حيث يظهر (الأمير) ومن حوله (نجلاء) وزوجها (حسام) و (بجير) ، وهم يتملقون غروره في خضوع وذلة ، ثم يطلب (الأمير) من (بجير) إصدار فتوى تجيز قتل (مهران) ولكن (بجيراً) ينصح بإسقاطه ، وهو حي ، حتى لا يجعله شهيداً يعظمه الناس ، وتقدم (نجلاء) إلى (الأمير) رسالة ، وإذا هي من زعيم التتر يعرض عليه التحالف حتى لا يغزو بلاده ، ويعده أن يقطع طريق العودة على (السلطان) ، وأن يعينه سلطاناً بدلاً منه ، فيطلب (الأمير) من (بجير) كتابة الجواب بالموافقة ، وإصدار فتوى تجيز التحالف ، ثم يدخل عليهم (مهران) و (طه) و (عوض) ، ويخلو (بجير) بالفتى (مهران) ويخبره بكل ما جرى ، ويحثه على تحريض الناس على رفض التحالف ، وإنكار الفتوى ، ثم يخرج هو و (الأمير) ، ويبادر (عوض) إلى السخرية من (مهران) ويعرب عن رغبته في رئاسة الفتيان بدلاً منه ، ثم يذكر ما لقيه من عذاب شديد في السجن دفعه إلى الاقرار بالتخلي عن الفتيان والوشاية بهم ، ثم يدخل (الأمير) ليقدم إلى (مهران) و (طه) أكياساً من الذهب ، يرفضها (مهران) ولكن (طه) يطمع فيها ، ويؤكد أنه سيوزعها على الفلاحين ، ثم يطلب (الأمير) من (مهران) أن يزوره وحده .

وتدور حوادث المنظر التاسع (ص ١٦٥ ـــ ١٨٨) في ساحة القرية حيث يُسمع صوت مناد يدعو الناس إلى التطوع لانقاذ السلطان ، وإلى تسليم الفتيان والاخبار عنهم ، ثم يظهر (عوض) وهو يؤكد لـ (وائل) و (أسامة) أن (مهران) قد تخلى عنهما ، ثم يطلب

منهما أن يكمنا في مدخل القرية ليريا مصداق ذلك، ويدخل (مهران) فتخرج إليه (سلمى) من بيتها، وترجوه ألا يذهب إلى القصر، ولكنه يؤكد لها أنه سيغدو قائداً للجند، وسيطلق رفاقه من السجون، وسيمشي بالجيش إلى حرب التتر، ولكن (سلمى) تنفي إمكان تحقيق ذلك، وتلومه على تنازله، فيلومها على توددها إلى (حسام) فتؤكد أنها لم تعشق أحداً سواه، وتسترسل في التعبير عن مشاعرها، فيعترف لها (مهران) بمشاعره، ثم يهمُّ بالمضي، ولكنها تتشبث به تريد منعه، ويكادان يعتنقان، ويفجؤهما (عوض) وهو يصيح منادياً أهل القرية، ويخرج (أسامة) و(وائل) من مكمنهما، ويجتمع الناس، ليروا الفضيحة التي يتولى (عوض) شرحها لهم، ويحاول (مهران) الدفاع عن نفسه، ولكن لا أحد يصغي إليه، ثم يدخل (طه) و(مي) ويؤكد لهم (طه) براءة (مهران) ويذكرهم بتضحياته لأجلهم، ثم يطلب منهم العودة إلى بيوتهم، وتبادر (سلمى) بعد ذلك إلى شكر (طه) وتعترف له بحبها (مهران)، على حين يبادر (أسامة) إلى لوم (مهران) وتعنيفه، ويحاول (طه) إقناعه بأن (مهران) إنسان ولكل إنسان أخطاؤه، ثم يلتفت (وائل) إلى (مهران) يشد من أزره، وينصح له بالمضي إلى القصر .

وتدور حوادث المنظر العاشر (ص ١٨٩ ــ ٢٠٢) في القصر حيث يظهر (مهران) ويدخل (بجير) فيقدم إليه خنجراً، ويغريه بقتل (الأمير)، ولكن (مهران) ينكر ذلك، ويحتفظ بالخنجر في منطقته، ويدخل (الأمير) فيبادر (مهران) إلى سؤاله عن موعد تحركه بالجيش لحرب التتر، فيسخر منه، ويجيب بأن عليه أن يبقى في القصر أكثر من أسبوع، ليتضح تخليه عن ماضيه، ويدرك (مهران) الفخ الذي وقع فيه، فيعلن رفضه منصب قائد الجند، وتدخل المحظية التترية لتخبر (الأمير) أن (السلطان) هاجم التتر من خلف، وبذلك يكون الحلف بينهما قد نقض، وتخبره أن الجيش استولى على بعض القرى، ومنها قرية (بجير)، حيث زوجته وأولاده، ثم يطلب منه (الأمير) الذهاب إلى (السلطان) ومطالبته بالكف عن حرب التتر، فيضيق (بجير) بما يسمع، ويذكر ما كان من ذله وخضوعه، ويلوم نفسه، ثم ينتضي الخنجر من منطقة (مهران) وينتحر .

وتدور حوادث المنظر الحادي عشر (ص ٢٠٣ ــ ٢٣٩) في ساحة القرية حيث لا يظهر سوى النسوة، ويدخل (صابر) عائداً من الحرب، وتستقبله أمه وزوجته، ويعلم منهما أن الرجال في السجون، ثم يدخل (حسام) يصحبه (عوض) ويتجهان إلى دار (سلمى)

فتخرج لهما، لترحب بالأول وتطرد الثاني، ثم يلتقي (طه) بالفتى (مهران) قادماً من الجبل، فيخبره بحرب (السلطان) التتر، فتثور حماسة (مهران) ويطلب من (طه) تجميع الفلاحين، ليقودهم إلى الحرب، ولكن (طه) يخبره أن الناس لن ينصاعوا لقيادته، فيقر بذلك، ثم ينتدب للمهمة (أسامة)، ويبقى بعد ذلك وحده ليشكو ضيقه وغربته، ويمضي إلى دار (سلمى) فتخبره الفلاحات أن رجلاً في الداخل، وتحضر (سلمى) لتعترف بأن في الدار (حساماً)، جاء ليلقنها شعره كي تغنيه، فيثور (مهران)، ويتهمها بخيانته، ويخرج إليه (حسام) فيتبارزان، ويسقط سيف (مهران)، ويهم (حسام) بقتله، ولكن (سلمى) تحول دون ذلك، فيخرج (حسام) وهو يدعوها إلى قصره، ويغضب (مهران)، وينعتها بأشنع الصفات، ويتهمها بخيانته، وهي تتوسل إليه أن يكف، وهو لا يرعوي، وتدخل زوجته لتشاركه في تقريعها، وتمضي إلى دارها، ويحضر (طه) و(أسامة) و(وائل)، ويبادر (أسامة) الاعتذار إلى (مهران) ثم يتحدث (مهران) عن تطويع الفلاحين لحرب التتر، ولكن (وائلاً) يخبرهم باغتيال السلطان، ويسمع صوت مناد يعلن تولي (الأمير) منصب السلطان، ويدخل (حسام) ليمضي إلى دار (سلمى)، ويغلق الباب وراءه، ويدخل (عوض) ليدعو (مهران) إلى مبايعة الأمير، فيغضب (مهران)، وينقض عليه بسيفه، فيركع (عوض) ويتوسل، ثم يخرج (حسام) وهو يسحب (سلمى) من يدها بقسوة، وتفلح في الافلات منه، ويهم باللحاق بها، فيتعرض له (مهران) ويتبارزان، ويبدي (مهران) شجاعة باسلة، ويستنجد (حسام) بأحد الحرس، فيطعن (مهران) من وراء، وتقدم (سلمى) على طعن (حسام)، ثم يطلب (مهران) من (صابر) فأسه، ويناولها إلى (أسامة) ويؤكد الحاجة إليها لا إلى السيف، ويؤكد أنه سيموت قبل أن يتحقق حلمه، ولكنه واثق بأنه سيتحقق يوماً، ويعلن الرجال من حوله عزمهم على الكفاح، كما يعلن (صابر) انطلاقة الفقراء والفلاحين لتحقيق حلمهم.

والمسرحية تظهر التصادم بين الفلاحين والطبقة الحاكمة. ويمثل الفلاحين (صابر) وأمه، والراعي، والعمدة (طه)، ويقف إلى جانبهم الفتيان، ومنهم (أسامة) و(وائل)، وزعيمهم (مهران) وزوجته (مي)، كما تقف إلى جانبهم (سلمى) الغجرية. ويمثل الطبقة الحاكمة (الأمير) وأعوانه، وفيهم القاضي (بجير)، والقائد (حسام) وزوجته (نجلاء)، والعميل (عوض)، ويقف إلى جانبهم الحراس والجند والأتباع.

وعلى الرغم من جهل الفلاحين، وتخلفهم، وانشغالهم بلقمة العيش، وفقرهم، ومرضهم، وتعلقهم بالأقاويل فإنهم على استعداد للصدام، والدفاع عن حقهم، بل إن فيهم من هو واع ورافض ومحرض.

ويمثل ذلك الوعي خير تمثيل (صابر)، وكان أبوه قد مات من الجوع، وسلمه الفأس، كي يسقط بها قلاع الظلم، وهو يعي ضرورة الثورة، يشارك فيها الفلاحون، ولذلك يرفض دعوة (مهران) إليه، ليترك الفلاحين وينضم إلى الفتيان، بل إنه يدعو (مهران) نفسه إلى ترك الجبل، والنزول إلى الفلاحين، وهو الذي يقود الفلاحين إلى سور القصر، ويضرب فيه بفأسه، وحين يموت (مهران) يحمل الفأس ويعلن انطلاقة الفلاحين، لتحقيق حلمهم، في الحرية والعدالة، وصوته آخر صوت تختتم به المسرحية، مؤكداً الثقة بالكفاح، والتفاؤل بالنصر.

يقول (صابر) في الختام[٣]:

«وسننطلق

سنخوض معركة المصير بلا دروع ولا خوذ

ضد اللصوص الدارعين

نحن الذين يموت أفضلنا ليحيا الآخرون بلا دموع

نحن الذين صدورهم كظهورهم مكشوفة للطاعنين

لم ينعكس وهج على جبهاتنا

وعروقنا بالرغم من هذا يؤججها لهيب الشوق للمستقبل».

ويشبهه (طه) العمدة، وهو يحب الفلاحين، ويخلص لهم، ويعمل لصالحهم، ويقودهم للقاء جند (الأمير) وصدهم، وهو يعجب بالفتى (مهران) و(سلمى) ويثق بهما، وهو الذي يخلص (مهران) من محاولة (عوض) فضحه في ساحة القرية وإدانته، فيقنع الفلاحين ببراءته، ويؤكد لهم إخلاصه.

ويبدو منصب العمدة، من خلال الدور الذي يقوم به (طه)، منصباً حراً، مستقلاً، يمثل به الفلاحين، ويرعى مصالحهم، وليس منصباً مرتبطاً بالحاكم، ونظام حكمه.

---

(٣) الشرقاوي، عبد الرحمن، الفتى مهران، ص ٢٣٩.

و(سلمى) حالمة ، تناجي الليل والقمر ، وتذكر فقرها وبؤسها ، وتنكر ظلم (الأمير) واستبداده ، وتنشد العدل والحرية ، وهي تغني وترقص ، تفتن الألباب ، وتسحرها ، في تمرد على الواقع ، ورفض ، وطموح نحو التغيير . ولكن لا يمكن أن تعد ثائرة ، فهي (رومانتيكية) حالمة ، ولا تحمل شيئاً من الرؤية المستقبلية ، ولا تنطلق من إرادة الفلاحين ، ولا تمثلهم ، بل إنها غريبة عنهم .

وهي تحمل تناقضات كثيرة ركبت فيها تركيباً ، كي تحدث صراعاً مصطنعاً ، فهي متزوجة من (هاشم) ، ومنذ البدء يساق زوجها إلى الحرب ، فتعيش وحدها ، لتحس بالصراع بين إعجابها بالفتى (مهران) وواجب الوفاء لزوجها ، والاخلاص لذكراه ، بعد علمها باستشهاده ، وهو صراع مصطنع ، الغاية منه أن يقود إلى سقوط (مهران) بسبب من حبه لها ، وليس بسبب من تنازله ، وقبوله التفاوض مع الأمير ، فقط ، وكان من الممكن أن تكون (سلمى) عذراء ، يعشقها الجميع ، ويتمنونها ، ولا ينالها أحد .

وهي تحمل صفات مفترضة ، فهي غجرية ، وهذا يعني أن التمرد الذي تحمله وافد على الريف ، وغريب عنه ، وليس أصيلاً فيه ، ولا نابعاً منه ، وكان يمكن أن تكون فلاحة من بنات الريف نفسه ، وهذا أدعى إلى ارتباطها بمجتمعها ، ورغبتها في التمرد عليه ، وتغييره ، ولكن يبدو أن الرغبة في تقديمها حالمة شاعرة ، هي التي قادت إلى تقديمها غجرية .

ويبدو أن اختيارها غجرية مبني على أساس ثقافي ، قوامه التأثر بما في بعض آداب المجتمعات الأوروبية من مثل للمرأة الغجرية المتمردة ، كما في رواية (كارمن) ١٨٤٧ لمؤلفها (بروسبيير ميرميه) .

ولا يختلف (مهران) كثيراً عن (سلمى) ، فهو شاعر ، يسكن الجبل ، ويرفض النزول إلى الحقول ، والعيش مع الفلاحين ، تأكيداً لنزوعه المثالي الحالم ، وهو يقود جماعة الفتيان التي تتمسك بالأخلاق النبيلة ، وتسعى إلى حماية الضعيف ، والانتصاف له من القوي .

ويبدو من الصعب وصفه بأنه ثائر ، فهو (رومانتيكي) حالم ، يشبه الفارس النبيل ، الذي يسعى إلى نصرة المظلوم ، في مواقف فردية ، ضمن إطار القانون والنظام ، بل إنه يسعى

إلى نصرة السلطان، فيشبه في ذلك، مع جماعة الفتيان، فرسان الملك أو الملكة، ولا يتطلع إلى تغيير النظام، ومجابهة الحاكم.

وهو يحمل صفات الفارس النبيل وملامحه، فهو قوي وشجاع، يهابه الجميع، ويكفي ذكر اسمه حتى يفر خصومه، ولكنه على الرغم من ذلك لم يقتل قط، ثم قتل مرة، وندم على القتل، وهو مصدور، يعاني من سعال حاد، ولكن سعاله لا ينتابه إلا في أشد المواقف حرجاً، كأن يكون في مبارزة مع القائد (حسام).

وهو يحمل تناقضات كثيرة، ركبت فيه تركيباً، كي تحدث صراعات مصطنعة، لا مسوغ لها، ولا إقناع فيها، فهو متزوج، وزوجته تعنى به، وتصبر على عدم اهتمامه بها، ولكنه يميل إلى (سلمى) ويهواها، ويقتل من أجلها، وكان من الممكن أن يكون عزباً، ليكون أكثر تعبيراً عن نزوعه (الرومانتيكي)، المثالي الحالم، وليبدو عشقه (سلمى) مسوغاً.

ولعل أخطر ما أقدم عليه (مهران) بدافع من نزوعه المثالي، ولتحقيق معنى النبل والشهامة والفروسية، هو عفوه عن (الأمير) بعد أن حاصره الفتيان، وتنازله بعد ذلك إلى (الأمير) وذهابه إليه في قصره، وهو ما قاده إلى الاغراق في البعد عن الشعب، وهو بعيد عنه في الأصل.

ويبدو (مهران) بعد ذلك مستبداً في زعامته الفتيان، مسيطراً عليهم، فهو يصدر عن آرائه وحيداً، ولا يشاور أحداً منهم في شيء، وعلى الرغم من تقريبه اثنين منهم إليه، وهما (أسامة) و(وائل)، فإن انفضاض أحدهما عنه، بعد افتضاح حبه، لا يؤثر في حركة الفتيان، مما يدل على أن (مهران) هو الزعيم الذي يقرر كل شيء في تلك الحركة.

إن حركة الفتيان ترتبط بالسلطان، وتنافح عنه، وتحظى بتأييده، وهي ترفض الثورة به، بل تسعى إلى الحفاظ عليه، وإعادته إلى منصبه، وهي توجه بعد ذلك عداءها إلى رجال الحكم، وفي مقدمتهم الأمير، حتى ليبدو عداؤها له أشبه بالعداء الشخصي، ولذلك يبدو غريباً أن يعفو (مهران) عنه، ويتنازل له، ويزوره في قصره، ويقبل بمفاوضته.

إن حركة الفتيان لا تحمل رؤية مستقبلية، ولا تفكر في التغيير الشامل، ولا تضع تصوراً عملياً للارتباط بالفلاحين، وتنظيمهم، وقيادتهم لتحقيق خلاصهم من الاستبداد

والعسف ، وهي بعد ذلك كله غارقة في أحلام زعيمها الشاعر ، وواقعة تحت سيطرته الفردية .

ولكن لابد من أن يحمد لحركة الفتيان الدور غير المباشر الذي قامت به ، وهو بعثها روح التمرد في الفلاحين ، وتنبيههم إلى ضرورة الكفاح ، فقد ضربت مثلاً لاخفاق الاصلاح الفردي المثالي ، وإخفاق التعاون مع رجال الحكم المستبد ، وخطر الوثوق بوعوده ، ثم قدمت دليلاً على ضرورة المجابهة ، والكفاح للخلاص من الاستبداد ، بالعمل الشعبي المنطلق من الجماهير ، أصحاب المصلحة في الثورة .

والمسرحية بعد ذلك كله تمتاز بتأكيدها ضرورة انطلاق الفلاحين ، للكفاح في سبيل تحقيق الحرية والعدالة ، ووثوقها ببدء تلك الانطلاقة بعد إخفاق حركة الفتيان ، وتفاؤلها بانتصار الفلاحين ، وإن كان ذلك قد جاء أخيراً في شكل دعاوي مباشر .



وتصور مسرحية (مأساة الحلاج) للشاعر (صلاح عبد الصبور)[٤] (الحلاج) وهو يرى الفقر والجوع والفساد في المجتمع ، فينكر عزلة الصوفي ، وينزل إلى الناس ، خالعاً خرقته ، ليدعوهم إلى الله ، ليكونوا مثله أقوياء أعزاء ، وتتهمه السلطة بالزندقة ، وتلقي به في السجن ، ثم تحكم عليه بالموت ، فيتلقاه راضياً ، لأنه واثق بأنه سيغدو فكرة تغذي وجدان الشعب وتحفزه إلى تحقيق دعوته .

والمسرحية تتألف من جزأين ، الأول عنوانه (الكلمة) والثاني عنوانه (الموت) ، ويتألف الجزء الأول (ص ٥ — ٩٠) من ثلاثة مناظر ، تدور حوادث المنظر الأول (ص ٧ — ٢٨) في ساحة عامة في (بغداد) ، حيث يظهر (الحلاج) مصلوباً على جذع شجرة ، وتدخل جماعة تتألف من تاجر وفلاح وواعظ ، فتدهش مما ترى ، وتدخل جماعة أخرى ، تتألف من قراد وحداد وحجام ونجار وخادم في حمام وبيطار ، فتسألها الجماعة الأولى عمّن قتل الرجل ، فتجيب بأنها هي التي قتلته ، ولقد قتلته بالكلمات ، إذ أُعطِي كل فرد منها ديناراً ، ثم طُلِب

(٤) عبد الصبور ، صلاح ، مأساة الحلاج ، دار الآداب ، بيروت ، ط . ثانية ، ١٩٦٩ ، قطع صغير ، ٢٠٨ صفحة طبعت أول مرة في دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

منهم أن يشهدوا على الرجل بالزندقة، وتدخل جماعة ثالثة تتألف من عدد من المتصوفة، فتسألها الجماعة الأولى عمن قتل الرجل، فتجيب بأنها هي التي قتلته، ولقد قتلته بالكلمات، إذ كان يتمنى لنفسه أن يقتل، كي يروي بدمائه كلماته، فيغدو أسطورة وفكرة وحكمة، وقد استجابت لرغبته، فتركته يقتل.

وفي المنظر الثاني (ص ٢٩ ــ ٦٢) يظهر (الحلاج) قبل صلبه، في بيته، ومعه صديقه (الشبلي)، وهو يفضي إليه بما في نفسه من معاناة الواقع الذي يرى فيه الفساد والشر، ويلومه (الشبلي) وينصح له بالباطن، يتأمل فيه بعيداً عن الواقع، ولكن (الحلاج) يؤكد أنه لا يستطيع أن يغض الطرف عن الشر الذي يراه في فقر الفقراء وبؤس البائسين، فيرد عليه (الشبلي) بأن الخير هو الأصل، وأن الشر عارض، وقد أريد بمن في الكون، ليُماز الخبيث من الطيب، وما عليه بعد ذلك سوى نفسه، وقد اهتدى. ولكن (الحلاج) يؤكد أنه يريد الهداية للعالمين، ويدخل عليهما (إبراهيم) أحد مريدي (الحلاج)، ليخبره أن أولي الأمر يسعون في طلبه، بعد أن وقعوا على رسائله إلى من يتوسم فيهم أن يلوا أمر الناس، ينصح لهم فيها بالعدل، ثم يتمنى عليه أن يهرب إلى (خراسان)، ولكن (الحلاج) يرفض، ثم يعود بعد خروج (إبراهيم) إلى محاورة (الشبلي) ليؤكد ظمأه إلى العدل، ورغبته في أن يتصف الناس جميعاً بصفات الله تعالى، فيكونوا مثله أقوياء أعزاء فاعلين، ويؤكد عزمه على هدايتهم، فينكر عليه (الشبلي) ذلك، ويذكره بخرقة الصوفية التي تعزله عن الناس، فينهض (الحلاج) فيخلع الخرقة، ويعلن عزمه على النزول إلى الناس، ودعوتهم جميعاً إلى الحق والخير والعدل.

وفي المنظر الثالث (ص ٦٣ ــ ٩٠) يظهر في إحدى ساحات (بغداد) الواعظ والفلاح والتاجر وهم يتحدثون عن الضرائب الجديدة، ثم تظهر جماعة من أصحاب العاهات، فيهم أحدب وأعرج وأبرص، وهم يتحدثون عن إعجابهم بأحاديث (الحلاج) التي تنسيهم عاهاتهم، ولكنها لا تشفيهم منها ثم تظهر جماعة من المتصوفة تذكر (الحلاج) منكرة خلعه الخرقة، ثم يدخل (الحلاج) وهو يدعو الناس إليه، ثم يبادر فيحدثهم قائلاً إن الله تعالى قد خلق الانسان كالمرآة ليجتلي فيها صورته، فإن أخطأ الانسان فلن ينظر الله إليه، وعندئذ يتكدر عيشه، ويشيع فيه الفقر والجهل، وما على الانسان إلا أن يسعى إلى الاتصاف بصفات الله تعالى، من قوة وعزة وعدل، ويقاطعه شرطي فيسأله إن كان الانسان

جزءاً من الله ، فيؤكد (الحلاج) ذلك ، ويستجره الشرطي بسؤال آخر إلى البوح بما في نفسه من حب الذات العِلْوية ، وفناء فيها ليتهمه بالكفر ، ثم يقوده أمامه ، ويتدخل أحد الصوفيين ، فيستثير الناس ، مؤكداً لهم أن (الحلاج) لم يؤخذ بسبب الحب الالهي ، وإنما بسبب حديثه عن الفقر والظلم ، ويتدخل الأعرج ليدافع عنه ، ولكن (الحلاج) يطلب من الجميع أن يتركوه ، فهو فرح بما سيلقى من عذاب بسبب بوحه بالسر .

ويتألف الجزء الثاني (ص ٩١ ــ ٢٠٤) من منظرين ، تدور حوادث المنظر الأول (ص ٩٣ ــ ١٤١) في السجن ، حيث يظهر (الحلاج) والسجان يسوقه بغلظة ، وفي قاع السجن يلتقي باثنين من السجناء ، يحاولان التعرف إليه ، ثم يختصمان ، فيدخل السجان ، فيتظاهران بالصمت ، فيتهم (الحلاج) ويضربه بالسوط ، فيتلقى الضرب بالرضا ، حتى يتعب السجان ، ويعتذر إلى (الحلاج) ، ويسأله الصفح ، كما يعتذر إليه السجينان ، ثم يسأله أحدهما عما فعل حتى دخل السجن ، فيجيبه بأنه كان يسعى إلى إحياء موتى الروح بالكلمات ، فيسخر منه السجين الآخر ، ويؤكد له رفضه الكلمات ، وتعلقه بالفعل ، فلقد نشأ فقيراً ، وكانت أمه تعمل خادمة ، كي توفر له فرصة التعلم ، ولكنها ماتت من الجوع والمرض ، مثلما عاشت في الجوع والمرض ، ولم تنفعه الكلمات التي تعلمها ، ويؤكد أنه عازم على الانتقام لها من الظالمين الأشرار ، ولكن (الحلاج) ينكر ذلك ، ويؤكد أن الشر لا يواجه بالشر ، وأن من الصعب معرفة الشر لأنه كامن في الأعماق ، ثم يدعوه السجين الآخر إلى الهرب ، وحمل السيف ، ولكن (الحلاج) يرفض ، ويعترض على حمل السيف ، فهو قلق تائه ، لا يعرف ماذا يختار ؟ هل يختار السيف ، أم هل يختار الكلمة ، وفي اليوم التالي يظهر (الحلاج) مع السجين الأول ، ليخبره أن السجين الثاني قد هرب ، ويؤكد له أنه لم يهرب هو الآخر ، بسبب كلماته التي تعلق بها ، ثم يدخل السجان ليدعو (الحلاج) إلى المحكمة .

وتدور حوادث المنظر الثاني (ص ١٤٢ ــ ٢٠٤) في قاعة المحكمة ، حيث يظهر القضاة (أبو عمر الحمادي) و(ابن سليمان) و(ابن سريج) ويفتتح الجلسة (أبو عمر) فيسأل الحاجب عن سبب التأخر في وصول الرجل المفسد ، يقصد به (الحلاج) ، فيجيبه بأن الشرطة تأتي به من طريق أخرى ، لأن الطريق المتوقع مجيئه منها قد تجمعت فيها العامة ، يقودها السجين الهارب ، ويلوم (ابن سريج) (أبا عمر) على وصف (الحلاج) بالرجل المفسد ، فيرد (أبو عمر) ليؤكد بأنهم مجتمعون بأمر من السلطان لادانته وإصدار الحكم

عليه، ثم يطرح على (ابن سليمان) لغزاً لغوياً، لا يخلو من سخف، ويعترض (ابن سريج) منكراً ذلك كله، ثم يدخل (الحلاج) يقوده قائد الشرطة، ويبادر (أبو عمر) إلى اتهامه بتحريض العامة، ويطلب (ابن سريج) السماح له بالكلام، فيرفض (أبو عمر) ويؤكد أن السلطان دفع إليهم به وهو متهم ومدان، ليصدروا الحكم عليه، لا للتحقيق في التهمة، وينكر (ابن سريج) ذلك كله، ويهدد بالانسحاب، فيضطر (أبو عمر) إلى الاستجابة ويأذن للحلاج في الكلام، فيتحدث حديثاً طويلاً، يذكر فيه أنه فقير المنبت، تاه كثيراً، وارتحل في طلب المعرفة، ولم يهتد بعد طول تحصيل إلى ما يطمئن إليه، ثم نصح له الشيوخ بإطاعة الله، فاستجاب إليهم، ولكنه كان يحس أنه يتعبد خوفاً أو طمعاً، فلم يطمئن، ثم التقى بشيخه (أبي العاص عمرو بن أحمد) فدلّه على الحب الالهي، يفنى فيه ويذوب، ويقاطعه (أبو عمر) ليؤكد كفره، ويتدخل (ابن سريج) ليعلن أنهم مكلفون بمحاكمته في تحريض العامة، لا في دينه، فيسأله (أبو عمر) عن رسائله إلى من كان يتوسم فيهم أن يلوا أمور الناس، فيجيب بأنها تعبير عن إحساسه بقهر الانسان وفقره، فيعلن (أبو عمر) أن إشارة (الحلاج) إلى الفقر هي تأكيد لظلم الحاكم، وهو بذلك مدان، ويدخل مبعوث الوزير ليقدم كتاباً إلى القاضي يقرؤه، فإذا فيه عفو عن (الحلاج) بما اتهم به من تحريض العامة، ومطالبة بمحاكمته بما يتهم به من زندقة، والاستعانة على ذلك بمن في باب المحكمة من شهود، ويبادر (ابن سريج) فيسأل (الحلاج) «هل تؤمن بالله؟!» فيجيبه «نعم» فيؤكد (ابن سريج) إيمان (الحلاج)، ويطلب إنهاء المحاكمة، ولكن (أبا عمر) يعلن عزمه على التحقيق في كيفية إيمانه، فينكر (ابن سريج) ذلك، وينسحب من قاعة المحكمة، ويدعو (أبو عمر) الشهود، فإذا هم (الشبلي) الذي أحضر مخفوراً، وجماعة من العامة، فيهم الحجام والبيطار والخادم في حمام والنجار والحداد والقراد، ويطلب (أبو عمر) من (الشبلي) أن يتحدث عن (الحلاج) فيعتذر فيسأله (أبو عمر) إن كان يعتقد أن الله قد حل في جسده، فيجيبه (الشبلي) بأن من أحب يفنى في المحبوب، ويصبح جزءاً منه، ويرى مالا يمكن البوح به، فيصرفه (أبو عمر) ويؤكد أن ذلك هو قول (الحلاج) ثم يدعو جماعة الشهود ليسألهم رأيهم فيمن قال بالحلول، فتهتف الجماعة بكفره، فيثبت (أبو عمر) كفر (الحلاج) ويعلن أن جزاءه القتل، ثم يطلب من الجماعة أن تخرج إلى الطرقات لتهتف بكفر (الحلاج) وتحملها دمه، ثم يعلن أن الدولة لم تحكم، وأن القاضي لم يحكم، وأن العامة هي التي حكمت.

إن (الحلاج) منفعل بما في الواقع من شر وفساد ، يراه في الفقر والبؤس والظلم والقهر والاستبداد ، وهو يرفض أن يجد لنفسه خلاصاً من ذلك بالحب الالهي ، يكتفي به ، فرداً ، فيغرق في الانعزال ، ويغض الطرف عن الواقع ، إنه يريد التأمل في الواقع ، والانفعال به ، لاجتراح سبيل الخلاص ، للناس كلهم ، ولذلك يطوف في الناس يدعوهم إلى الله ، لا لعبادته ، فقط ، بل لحبه ، والتمثل بصفاته ، فالله قوي وعزيز وفاعل ، وهو يريد للناس تحقيق مثل تلك الصفات .

إن حب الله لدى (الحلاج) ليس وسيلة للهرب من الواقع ، والانهزام من مفاسده وشروره ، واعتزال الناس ، وإنما هو وسيلة لمجابهة الواقع ، وتحديه ، ومحاولة تغييره ، بالالتحام بالناس ، ودعوتهم إلى الله .

وهي دعوة تتصدى للبناء الاجتماعي ، ونظام الحكم فيه ، تصدياً غير مباشر ، فتبدأ بالفرد ، وتنطلق منه ، لتهذب نفسه ، وتحقق ارتباطه بالجماعة ، بالتمثل بصفات الله ، التي تحقق قوة الأفراد ، ووحدتهم ، وتتيح إمكان تغيير المجتمع ، وإعادة بنائه بناء جديداً .

ولقد كان خصوم (الحلاج) أذكياء ، فقد أدركوا غايته ، وكشفوا أسلوبه ، فسبقوه ، فألقوه في السجن ، ثم حاكموه بتهمة الكفر ، ليشككوا في أساس دعوته ، ولم يحاكموه بتهمة التصدي لنظام الحكم ، حتى لا ينبهوا الناس إلى خطورة دعوته ، وحتى لا يمنحوه مكانة وأهمية .

ويبدو أن (الحلاج) كان متوقعاً ذلك ، ومدركاً أنه لن يستطيع وحده تحقيق شيء ، ولذلك بدت غايته القريبة هي أن ينال العقاب ، ولو كان الموت ، كي يحظى بالمكانة لدى الناس ، ويترك فيهم أثراً ، ويكون لهم حافزاً ، ومنارة .

لقد اقتربت المسرحية من جعل (الحلاج) مصلحاً اجتماعياً ، يسعى إلى تغيير الناس ، وبناء المجتمع ، ولكنها لم تحقق ذلك ، بل حافظت على تصوفه ، وأكدت نزوعه الفردي ، وألحت على تفرده ، وقيامه بدعوته وحيداً ، من غير ارتباط بأحد من الأتباع أو المريدين ، كما أكدت معنى الفداء ، وألحت على تضحيته بنفسه ، ليمنح دعوته بعداً تاريخياً واجتماعياً وأسطورياً ، أي ليبقى فكرة تشعل وجدان الناس ، ولقد أظهرت (الحلاج) واعياً ذلك كله ، قاصداً إليه قصداً مباشراً .

ولكن صاحب القضية العامة، والواعي دوره، لا يقنع باستشهاده الفردي، ولا يطلبه لنفسه، قبل أن يطمئن إلى غرس فكرته، وزرعها في أتباع ومريدين، لينشروها في الناس، ليطمئن إلى إمكان استمرار فكرته من بعده، استمراراً واعياً، مخططاً له، يقوم بحمله أفراد قادة، وأعوان، ولا يحلم بموت يجعل منه أسطورة، تغذي وجدان الناس، ولكنها لا تستطيع دفعهم إلى عمل ما، ولو أنها فعلت، لكان عملهم حماسياً مرتجلاً، يسهل قمعه، ولا يمكنه تحقيق شيء.

ويلاحظ إثارة المسرحية قضية الصراع بين السيف والكلمة، إثارة مباشرة، ولفت الانتباه إليها، لفتاً يصرف الانتباه عن المضمون العام، أو يقلقه على الأقل، وقضية (الحلاج) ليست اختيار السيف أو الكلمة، وإنما هي السير بالكلمة في الناس أو الاحتفاظ بها للذات، ولقد اختار (الحلاج) الطريق الأولى، وفعل بها ما يفعل بالسيف، أو ما هو شبيه بفعله.

ويلاحظ أيضاً إقحام المسرحية مفهوم الشر بمعناه الأخلاقي، في الحوار الذي جرى بين (الحلاج) والسجين، إذ يلح (الحلاج) على أن الشر كامن في النفس، ولا يمكن تمييزه، وهو يناقض بذلك ما كان قد ذهب إليه من قبل في حواره مع (الشبلي)، من فهم الشر بمعناه الاجتماعي، إذ يلح على تأكيد أن الشر ظاهر في بؤس البائسين، وفقر الفقراء، ولا يمكن غض الطرف عنه.

إن المسرحية تقدم مثلاً للمصلح الاجتماعي، من خلال مثل للصوفي القائل بالحلول، ولكنها لا توحد بين المثلين، وتظل أسيرة التصوف، حتى حين تقدم أشكالاً للاصلاح أو التمرد.



وتتألف مسرحية (ثأر الله) للشاعر (عبد الرحمن الشرقاوي) من جزأين، الأول عنوانه (الحسين ثائراً)[٥] والثاني عنوانه (الحسين شهيداً)[٦].

---

(٥) الشرقاوي، عبد الرحمن، ثأر الله، (١) الحسين ثائراً، دار الكاتب العربي، القاهرة، لا تاريخ (حوالي ١٩٦٩)، قطع وسط، ٢٣١ صفحة.

(٦) الشرقاوي، عبد الرحمن، ثأر الله، (٢) الحسين شهيداً، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٩، قطع وسط، ١٨٩ صفحة.

والمسرحية تصور في جزئها الأول رفض (الحسين بن علي) مبايعة (يزيد بن معاوية) وخروجه في أهله وأنصاره إلى (الكوفة) التي بايعه أهلها ، واستقدموه إليها ، ثم انفضوا عنه ، وتصور في جزئها الثاني محاصرة جيش (يزيد بن معاوية) بقيادة (عمر بن سعد بن أبي وقاص) (الحسين) وأهله في (كربلاء) قرب (الكوفة) ومنعه من الماء ، ومقتلة أهله ثم مصرعه وحمل رأسه إلى (دمشق) وضياع (يزيد بن معاوية) بعد ذلك في بادية الشام ، وموته وحيداً .

ويتألف الجزء الأول من المسرحية ، وهو بعنوان (الحسين ثائراً) من ثلاثة عشر منظراً ، ويقع في (٢٣١) صفحة ، وتجري حوادثه في مواضع مختلفة في (مكة) وفي (المدينة) وفي الطريق إلى (الكوفة) ، وفي (الكوفة) .

وتدور حوادث المنظر الأول (ص ٧ ــ ٢٣) في طريق في (المدينة) حيث يظهر (سعيد) و(بشر) وهما يتحدثان عن وفاة (معاوية) ويأملان في تولي (الحسين) ويدخل عليهما (أسد) ليذكرهما بالبيعة التي كان (معاوية) قد أخذها لابنه (يزيد) ويلومهما على ما يقولان ، فيردان عليه ، ثم يظهر بضعة رجال ينادون بمبايعة (الحسين) ويمر بهم في أثناء ذلك (وحشي) وهو يعبر عن ندمه على قتل (حمزة) .

وتدور حوادث المنظر الثاني (ص ٢٤ ــ ٤٣) في دار الامارة في (المدينة) حيث يظهر (الوليد بن عتبة) أمير المدينة ، ولديه (مروان بن الحكم) وهو يحضه على أخذ البيعة من (الحسين) ويحرضه على قطع رأسه إن رفض ، ويدخل عليهما (الحسين) ليرفض المبايعة إلا جهاراً وإلا بعد إظهار الحجة في حق (يزيد) في الخلافة ، ويهدده (مروان) فيرد عليه (الحسين) ويتدخل (الوليد) ويطلب من (الحسين) النطق بكلمة المبايعة فينكر (الحسين) ، ويؤكد شرف الكلمة ، فيغضب (مروان) ، ويخيره بين المبايعة ورأسه ، ثم يخرج (الحسين) مصحوباً بفتيانه الذي شهروا سيوفهم دفاعاً عنه .

وتدور حوادث المنظر الثالث (ص ٤٤ ــ ٦٣) في أحد طرق (المدينة) حيث يظهر (الحسين) وهو يوزع أكياس الدقيق على أبواب الفقراء ، ويلحق به (سعيد) و(بشر) ليلوماه على إنفاقه ماله وقد قُطِع عنه العطاء ، ثم يلتقي به أعرابي يشكو له ديونه ، فيعطيه بردته وخاتمه ليبيعهما ويفي ديونه ، كما يلتقي به عاشقان يرجوانه أن يسعى في أمر زواجهما ،

فيطلب منهما أن يعملا في اكتساب الرزق ثم فليرجعا إليه بعد سنة ، ويلتقي به بعض الرجال وهم ينادون بمبايعته ، فيؤكد لهم أنه لا يسعى إلى الملك ، وإنما يريد الخير للأمة .

وفي المنظر الرابع (ص ٦٤ ــ ٨٢) يظهر (الحسين) أمام قبر الرسول ﷺ في (المدينة) وهو يدعو الله تعالى ويبثه شكواه ، ويؤكد أنه يخرج لينقذ الرجال من الضلال لا لأجل الملك ، ثم تدخل عليه أخته (زينب) ، لتخبره أن الأمير أرسل الجند في طلبه .

وفي المنظر الخامس (ص ٨٣ ــ ٩٢) يظهر (الحسين) في دار (ابن جعفر) ، في (مكة) ، ويدخل عليه (بشر) ليخبره أن (سعيداً) قدم إليه من (العراق) ، ولكن الفتيان أوقفوه في الباب يريدون تفتيشه ، فيعجب (الحسين) ، ويدعو (ابن جعفر) ليسأله عن سبب ذلك الاجراء ، فيخبره أن (يزيد) قد رصد مكافأة لمن يأتيه برأس (الحسين) ثم يخبره أن أمير مكة عازم على أخذ البيعة منه قسراً ، ثم ينصح له بالفرار ، فتضيق نفس (الحسين) ويشعر بالمقت .

وتدور حوادث المنظر السادس (ص ٩٣ ــ ١٠١) في دار (المختار الثقفي) في (الكوفة) حيث يظهر (المختار) وهو يخبر (مسلم بن عقيل) رسول (الحسين) إليه ، بمبايعة أهل (الكوفة) (الحسين) ، ويدخل عليهما (زيد بن أرقم) ليخبرهما أن الرجال قد حاصروا قصر (ابن زياد) أمير (الكوفة) ، ويطلب (المختار) من (مسلم بن عقيل) أن يأذن بقتل (ابن زياد) فيرفض ، ويدخل (عمر بن سعد) ليشفع لدى (المختار) في الأطفال والنساء ، ويطلب من (مسلم) إصدار أمر بفك الحصار ، ويعد برحيل (ابن زياد) فيوافق (مسلم) ويصدر أمره ، ويكتب إلى (الحسين) رسالة يستقدمه فيها .

وفي المنظر السابع (ص ١٠٢ ــ ١١٢) يظهر (الحسين) في دار (ابن جعفر) ، ويدخل عليه (سعيد) حاملاً رسائل أهل (الكوفة) إليه ، ويبدي (ابن جعفر) تخوفه ، ويعد (الحسين) بالتوسط لدى أمير (مكة) ، ولكن (الحسين) يستجيب لدعوة (سعيد) ، ويؤكد عزمه على الخروج ليلقى قدره ، وهو مدرك أن فيه مقتله .

وتدور حوادث المنظر الثامن (ص ١١٣ ــ ١٢٥) في دار (هانىء بن عروة) في (الكوفة) حيث يظهر (هانىء) و(مسلم بن عقيل) ويظهر (شريك) وهو مريض يتمدد في فراش ، ويُسمع صوت مناد يدعو الناس إلى تسليم السلاح والاخبار عن الغرباء ، ويدخل

عليهم (زيد بن أرقم) ليؤكد عزم (ابن زياد) على الانتقام، ويعرض (شريك) خطة لقتله، فهو يتوقع أن يعوده، ثم يطلب من (مسلم) الاختباء وراء ستارة، ويصدق توقع (شريك)، فيحضر (ابن زياد)، ويختبىء (مسلم)، وفي الوقت المناسب ينادي (شريك) (سلمى) عدة مرات، وهي الكلمة التي تم الاتفاق عليها إشارة إلى (مسلم) كي ينقض على (ابن زياد) ولكن (مسلماً) لا يفعل، ثم يخرج (ابن زياد) ويعاتب الجميع (مسلماً) فيؤكد تورعه عن الغدر.

وفي المنظر التاسع (ص ١٢٦ ــ ١٤١) يظهر (الحسين) وأهله وصحبه وهم في الطريق إلى (الكوفة)، يشكون من وهج الحر، وهو يواسيهم ويشجعهم، ويمر بهم (وحشي)، وهو يشكو ندمه على قتل (حمزة). ثم تخرج إلى (الحسين) أخته (زينب) لتعرض عليه رسالة زوجها إليه، وتتضمن دعوته إلى التوجه إلى (اليمن) أو العودة إلى (الحجاز) وعدم التوجه إلى (العراق)، ولكن (الحسين) يؤكد عزمه على المضي إلى (الكوفة) ولو خذله أهلها، فما هو بذاهب ليطلب ملكاً، وإنما ليلقي موعظة.

وتدور حوادث المنظر العاشر (ص ١٤٢ ــ ١٧٣) في ساحة في (الكوفة) حيث تجمع الناس أمام قصر (ابن زياد) ويخطب فيهم (المختار) محرضاً مثيراً نخوتهم لنصرة (هانىء ابن عروة) الذي أسره (ابن زياد) لإيوائه (مسلماً) ولا يستجيب سوى بضعة رجال يتقدم بهم (المختار) نحو سور القصر مهدداً، ثم يقدم رجال من (آل مذحج) لانقاذ (هانىء)، ولكن (ابن زياد) يطل عليهم من قصره ويعدهم بإطلاقه بعد ساعة، ويمنيهم بالأعطيات، ويطلب منهم الانصراف، فينصرف الرجال على الرغم من تحريض (المختار) لهم، وتأكيده زيف وعود (ابن زياد) الذي يرد على (المختار) بالسباب والشتائم ثم يلتفت إلى الناس يتهددهم ويتوعدهم مؤكداً أنه سيأخذ البريء بالمذنب، حتى يستتب له الأمر، ثم ينثر الأموال على أعوانه الذين يتجسسون على الناس، فينسحب معظم المتجمهرين حول القصر، ويضيق (المختار) بتخاذل الناس، فيخرج غاضباً، ويستمر (ابن زياد) في تهديده حتى يتصدى له (زيد بن أرقم) منكراً عليه غلواءه، فيهم به (ابن زياد)، ولكن (أسداً) ينصح له مؤكداً أن (زيد بن أرقم) من كبار الفقهاء، وهو بحاجة إليه، ثم تُقذَف جثة (هانىء بن عروة) إلى الناس، فيروَّعون، ويمضي (ابن زياد) مبالغاً في تهديده، مطالباً بتسليم (مسلم بن عقيل).

وفي المنظر الحادي عشر (ص ١٧٤ ــ ١٨١) يظهر (مسلم بن عقيل) في زقاق ضيق من أزقة (الكوفة) ظامئاً يطلب الماء، وتدخله امرأة عجوز إلى دارها، بعد أن تتعرف إليه.

وفي المنظر الثاني عشر (ص ١٨٢ ــ ٢٠٧) يظهر (ابن زياد) في قصره ومن حوله بطانته، وفي الباب شاب ينتظر، يمنحه (ابن زياد) طوقاً فضياً وتاجاً ذهبياً، ولكنه يرفضهما، ويطلب قبول التحاقه بالجيش، فيوافقه (ابن زياد) على ذلك، ثم يتم إدخال (مسلم) وهو جريح، فقد تم أسره بعد مقاومة باسلة، وكان ذلك الشاب قد وشى به، وهو ابن العجوز التي آوته، ويعلن (ابن زياد) عن عزمه على قتله، ويشفع له (زيد بن أرقم) فلا يفلح، ثم يطلب منه (ابن زياد) أن يوصي، ويندب (عمر بن سعد) ليكون حافظ وصيته، فيتردد هذا، ثم يقبل على مضض، ويخلو بـ (مسلم) ثم يخرج ليشي به ويخبر (ابن زياد) أن (مسلماً) أوصاه أن يرسل إلى (الحسين) كي لا يقدم إلى (الكوفة) ويأمره (ابن زياد) أن يقتل (مسلماً) بنفسه، ثم يدخل عليه قائد يخبره عن ثورة (الديلم) فلا يبالي، ويؤكد ضرورة التوجه إلى (الحسين).

وفي المنظر الثالث عشر (ص ٢٠٨ ــ ٢٣١) يظهر (الحسين) ورهطه وهم في الطريق إلى (الكوفة)، وقد التقى ببعض من خرجوا إليه مؤيدين، وهم جوعى يطلبون المساعدة. وتمر بهم قافلة يعلم (الحسين) أن عمال (اليمن) أرسلوها إلى (يزيد) زلفى، فيأمر بالاستيلاء عليها وتوزيعها على الفقراء، ثم يخبر (الحسين) رهطه بانفضاض أهل الكوفة عنه، وبمقتل (هانىء بن عروة) و(مسلم بن عقيل)، ويصارحهم بأنه ذاهب للقاء حتفه، فمن كان قادراً على أن يفعل مثله فليصحبه، ومن لم يكن قادراً فلينصرف بسلام غير ملوم، فينصرف كثير من القوم، وتبرز (زينب) لتذكر الناس بالموت، وتحضهم على رفض الذل، ولكن ما من مجيب، ويتألم (الحسين) ويزري بالزمان، ويأسف لأنه لم يبق من الرجال الثقات المخلصين إلا قليل، ثم يدعو من بقي من عشيرته إلى السير على اسم الله.



ويتألف الجزء الثاني من مسرحية (ثأر الله)، وعنوانه (الحسين شهيداً)، من ستة

مناظر، ويقع في (١٨٩ صفحة)، تدور حوادثها في (كربلاء) قرب (الكوفة)، وفي (دمشق)، وفي (بادية الشام).

وفي المنظر الأول (ص ٧ — ٢٢) يظهر موكب (الحسين) وهو في الطريق إلى (الكوفة)، ويرى (سعد) جموعاً مقبلة، فيستبشر، ولكن طلائع الجموع تظهر حاملة رايات (بني أمية)، يقودها (الحر الرياحي)، ويستقبله (الحسين)، فيخبره بأنه مطالب بأخذ البيعة منه للخليفة (يزيد)، ثم يطلب الماء، فيأمر (الحسين) بقسم مالديه من ماء بين جنده وجند (الحر)، ثم يدخل عليهما (شمر) ليبلغ (الحر) رسالة (يزيد)، وتتضمن أخذ البيعة من (الحسين)، أو محاصرته وقطع الماء عنه، وينكر (الحسين) على (الحر) أن يفعل ذلك، فيؤكد (الحر) أنه بايع (يزيد) من قبل، ولا يستطيع الرفض.

وفي المنظر الثاني (ص ٢٣ — ١٠٤) يظهر (الحسين) ورهطه في نشز من الأرض، وقد حاصرهم (الحر) وجنده، ومنعوهم الماء، ويسأل (الحسين) (سعيداً) عمن بقي من أتباعه، فيخبره أنهم ليسوا سوى مئتين، سبعون منهم من النساء، ثم يقدم ثلاثة رجال من (الكوفة) حاملين بعض قرب الماء، لينضموا إلى (الحسين) فيرحب بهم، ويوزع الماء على أصحابه وأهله، فلا ينال الواحد منهم غير ما يهيج شوقه إلى الماء، ويرى (عمر بن سعد) المنضمين إلى (الحسين)، فيطلب من (شمر) أن يسد على (الحسين) المسالك كلها، ثم تعلو أصوات النساء يشكون الظمأ، وتبرز (زينب) لتخاطب (عمر) وتلومه على حبسه الماء، ويحدث لغط في جند (عمر)، ويسأل أحدهم أيعدّ شهيداً إذا ما قتل، ثم ما يلبث أن ينضم إلى (الحسين)، الذي يطل على الجند فيخطب فيهم ليذكرهم برسائلهم إليه يستقدمونه فيها، ويعرض أحد الجند على (الحسين) البدء بالهجوم، قبل أن يأتي الرفد إلى (عمر بن سعد)، فيرفض (الحسين) أن يبادرهم إلى القتال، ثم يأمر بحفر خندق يمنع عنهم الجند، ويلتقي (سعيد) بأحد أقاربه فيغريه هذا بالانضمام إلى جند (عمر) ليحظى بالمال والعيش الرغيد، وبعد طول تحاور يتركه (سعيد) ويرجع إلى (الحسين)، ثم يظهر (الحر) وهو يحاور (عمر) وينصح له بترك (الحسين) ليرجع إلى الحجاز، ولكن (عمر) يرفض، ويصر على المبايعة أو رأس (الحسين)، فيغضب (الحر) ويترك (عمر) وينضم إلى (الحسين) ويظهر (وحشي)، ليشكو ندمه على قتل (حمزة)، ويعجب من ميل الناس إلى (آل هند)، وانفضاضهم عن (آل فاطمة)، ثم يحاور (الحسين) (عمر) ويذكره بأبيه

(سعد بن أبي وقاص) ، فيرد (عمر) ذلك ويتهمه برغبته في حرمانهم من المال ، ويؤكد (الحسين) أنه لا يطلب ملكاً ، وإنما يطلب الرشد والهداية ، ويستأذن (سعيد) (الحسين) في قتل (عمر) ، ولكن (الحسين) يرفض أن يبدأهم بالقتال ، ثم يخطب (الحر) في جند (عمر) ، ويدعوهم إلى الحق ، فلا يلقى من مجيب ، وتعلو أصوات النساء يشكون الظمأ ، ويتقدم (الحسين) طالباً من الجند أن يقتلوه ويطلقوا النساء ، ولكن (عمر) يرفض إلا البيعة أو الاستسلام ، ثم يرسل نبله على جند (الحسين) معلناً بدء القتال ، ويندب (الحسين) رهطه إلى الرد على الجند ، ثم يعلن أنه ساقط شهيداً كي يبقى ذكرى لكل زمن يظهر فيه الباطل على الحق .

وفي المنظر الثالث (ص ١٠٦ ــ ١٢٥) يظهر (عمر بن سعد) في يوم جديد من أيام القتال في (كربلاء) ، ويقدم عليه (شمر) و (أسد) ، ليشكوا له بأس جند (الحسين) ، فهم لا يزيدون على السبعين ، ولكنهم أوقعوا بهم ضحايا كثيرة ، فيأمر (عمر) ألا يواجهوهم فرداً لفرد ، وألا يبارزوهم ، وأن يمطروهم بالنبال ، ويقاتلوهم بالرماح ، ثم يأمر بإحراق خيام النساء ، ثم تعلو أصوات تنعى كبار رجالات (الحسين) ، ومنهم (سعيد) و (الحر) ثم تظهر (زينب) و (سكينة) وهما تندبان وتبكيان ، ويدخل عليهما (الحسين) ليعزيهما ويواسيهما ، ويأمر (عمر) جنده أن يرشقوا (الحسين) بالنبال ، مادام مشغولاً بأهله ، ولكن (أسداً) يرجوهم أن يكفوا عن ذلك فعساه يبايع أو يرجع ، ولكن (الحسين) يؤكد عزمه على المضي فيما هو فيه ، لأنه يقاتل في سبيل الله .

وفي المنظر الرابع (ص ١٢٦ ــ ١٥٠) يظهر (الحسين) وحده ليلاً في (كربلاء) ، وهو يتحدث طويلاً عن وحدته وانفضاض الناس عنه ، وخذلانهم إياه ، ويذكر أهله وصحبه الذين استشهدوا ، ويتمنى لو أن التضحيات التي بذلت كانت تصنع العدل وتمحو الظلم ، ثم يؤكد عزمه على المضي وحده ، ثم يظهر (عمر) و (شمر) يشكو له من أن الرجال لا يقدرون على مواجهة (الحسين) ، فيشير عليهم أن ينقسموا إلى ثلاث فرق ، وأن يقذفوه بالنار والرماح والنبال ، وألا يبارزوه وجهاً لوجه أبداً ، ثم يقف على نشز من الأرض ليرقب سير الجند ، ثم يؤكد أنه يرى (الحسين) وقد اخترقت الرماح جسمه ، وأنه مايزال يقاوم ، ثم يعلن عن سقوط (الحسين) ، ويطلب من (أسد) أن يجتز رأسه ، فيتورع ، فيهدده ، فيذهب ثم يرجع ليؤكد أنه لا يقدر على ذلك ، فيأمر (عمر) الجند أن يقلبوا (الحسين) على وجهه ،

وأن يدوسوه بالخيل، ثم يأمر عدة رجال، واحداً بعد آخر، أن يحتزوا رأسه، ولكنهم يرفضون جميعاً، فيتطوع (شمر) ويذهب ليحتز الرأس، ثم يرجع وهو يسوق النساء بالرماح وهن يندبن ويعولن، ويلومه على ذلك (أسد)، و(زيد بن أرقم) فيهددهما فيرتدعان، ويعلن المنادي أن رأس (الحسين) قد حمل على رمح.

وفي المنظر الخامس (ص ١٥١ — ١٧٦) يظهر (يزيد بن معاوية) في قصره (بدمشق)، ولديه جارية تتودد إليه، وهو يمازحها ويعابثها، ثم يطلب منها أن تسبقه إلى مخدعها، فتعرب له عن خوفها، فمخدعها يطل على الطريق، حيث علق رأس (الحسين)، ثم تصف الرأس وما تحس نحوه من خوف، فيغضب (يزيد)، ويأمر بسحب الجارية وتعذيبها، ثم يأمر بإحضار السبايا، فيدخلن مرسلات الشعور حزينات يبكين ويندبن، وتتصدى له (زينب) فتدعو عليه بالويل وتؤكد أن دم (الحسين) لن يضيع، ويسأله أحد أعوانه أن يمنحه (سكينة) محظية، فتهدده (زينب) وتوعده، وتذكره أنهن بنات رسول الله، ولكنه لا يرعوي، ثم تدخل زوجته لتعلن عن تخليها عنه وانضمامها إلى بنات النبي، ثم يدخل رجل يعلن أن رأس (الحسين) قد اختفى، فيذعر (يزيد)، وتؤكد له (زينب) أن دم (الحسين) محيط به في كل مكان، وأنه سيقطر عليه من السماء فيهلع ويكاد ينهار.

وفي المنظر السادس (ص ١٧٧ — ١٨٩) يظهر (يزيد) وحيداً في بادية الشام، بعد مضي خمسة أعوام على استشهاد (الحسين)، وقد كان في صحبه، في رحلة صيد، فسبقهم، فتاه عنهم، وهو يحاول الاهتداء إلى الطريق، فلا يفلح، ويدرك أنه قد ضاع، ثم يستبد به العطش، ويذكر (الحسين) وعطشه، ويذكر (زينب) ورأس (الحسين) فيذعر، ثم يظهر (الحسين) فيجفل (يزيد) ويخاف، ويطلب شربة ماء، ثم يظهر (عمر بن سعد) وهو راكع أمام (المختار) يتوسل إليه ويرتجيه وهو يؤكد أنه سيموت مقتولاً، ويزداد ضيق (يزيد) ويتلوى، ثم يسقط، ويظهر رجال كثير، ينادون بثأر (الحسين) ويبرز (الحسين) ليخطب فيهم خطبة طويلة، يطلب فيها منهم أن يذكروه لا بسفك الدماء، وإنما بنصرة الحق والعدل، ومساعدة الفقراء المظلومين، وأن يذكروه إن ساد البغي والفساد، وأن ينهضوا جميعاً ليقيموا العدل والحق، فإن لم يفعلوا فإنه سيذبح ثانية، ويضيع ثأره.

والمسرحية تصور (الحسين) يثير منذ البدء مشكلة الشرعية، معالجاً بذلك قضية الحاكم ونظام الحكم من الأساس، فهو يرفض مبايعة (يزيد بن معاوية) لا للرفض، ولا لغاية

شخصية ، ولا تعصباً ، وإنما يرفض مبايعته لأن خلافته غير شرعية ، وهو يدعو إلى مناظرة علنية ، يدلي فيها كل طرف بحجته ، مؤكداً بذلك أن الحاكم ليس الذي يأخذ الحكم بمبايعة الناس له كارهين أو طامعين أو خائفين أو مكرهين ، وإنما هو الذي يعتمد في قيامه بالحكم على حجة شرعية ، وبعد حجاج مع الناس وحوار حر .

و(الحسين) يرفض أن يعطي البيعة سراً ، كما يعرض عليه (مروان بن الحكم) ، ويرفض أن يعطي البيعة قولاً ، ليخالفها فعلاً ، كما يعرض عليه أمير (مكة) ، فالبيعة من حق الفرد ، ومن واجبه أن ينافح عنها ، وأن يتبين موضعها ، فلا يمنحها من غير انطلاق من الحق ، ومن غير تفكير في العواقب ، فهي أمانة ، وهي مسؤولية ، لأنها تعني تمكين الحاكم واختياره ، ومنحه الشرعية ، والكلمة بعد ذلك هي شرف الرجل ، وتعبير عن موقفه ، ويجب أن تنسجم الانسجام كله وفعله ، وليست لفظاً أجوف لا معنى له ، أو صوتاً يذهب في أدراج الرياح .

و(الحسين) ينطلق في ذلك كله من الحق والعدل ، مطالباً بالشرعية ، ولا يريد ملكاً ولا إمارة ولا مغنماً ، وهو لا يصدر عن هوى ولا ميل ولا نزوع ولا تعصب ، وإنما يثور لأجل الناس جميعاً ، يطلب لهم الحق ، يمنع عنهم الباطل ، وهو على استعداد للتضحية بكل شيء ، يُمنع من التدريس في المسجد الجامع ، ويُحرم العطاء ، ويخرج من بيته ، ومن مدينته ، في سبيل الحق ، والحق وحده .

إن (الحسين) يميل إلى السلم ، وينادي بالحق والعدل والخير ، وهو بعد ذلك صريح وواضح ، بل يتسم بشيء من المباشرة العفوية ، فهو لا يخدع ولا يغري ولا يحرض ، ولا يمني النفس بغير نصرة الحق ، فهو يخطب في الفقراء الذين لحقوا به مؤكداً لهم أنه لا يمنيهم بشيء ، ولا يعدهم بشيء ، غير نصرة الحق ، ويؤكد لهم أنه ماض إلى حتفه ، فليسر وراءه من كان على استعداد ليفعل مثله ، ولذلك ينفض عنه جل من جاء إليه .

إن (الحسين) داعية زاهد متصوف ، وليس بالثائر أو المتمرد ، على الرغم من اعتماده على جماعة تؤيده ، وعلى الرغم من لجوئه إلى السيف أخيراً ، فالجماعة التي تؤيده هي قلة قليلة ، من الزاهدين في متاع الدنيا ، وأغراضها ، ولجؤوه إلى السيف لجوء الكاره المضطر ، وهو لا يملك بعد ذلك أسلوب الثائر الذي يلجأ إلى الأعمال التي تُضعف نظام الحكم من الداخل ، وتستقطب تعاطف الجماهير ، ولا يملك خطة عمل واسعة عريضة ، فلا خلايا له يزرعها في الأقطار ، ولا قواد لديه يوزعهم في الناس لتنظيمهم ، ولا يملك بعد ذلك هدفاً

بعيداً ، ولا تصوراً لهدف ، إن ما يريده هو الحق الكلي العام المطلق ، وهو يلجأ إلى القول الفصل الصريح ، وإلى القتال الفصل الصريح ، فيقول الحق ولا يتراجع ، ويحمل سيفه ، أو يضطر إلى حمله ، ولا يغمده ، وهو بذلك كله صوفي زاهد ، رفع الكلمة ، ثم اضطر إلى رفع السيف ، فمات شهيد الكلمة الصادقة ، والموقف العادل ، والبراءة والنقاء والطهر ، ولم يكن طامعاً في ملك أو مكسب دنيوي .

ولابد ، في نهاية المسرحية ، لقوة البغي من أن تنهار ، فتسقط متمثلة في (يزيد بن معاوية) الذي يموت في بادية الشام ، وحيداً ، ولكنها لا تنهزم أمام قوة الحق ، ولا ببطولة من رجال الحق ، وإنما تنهزم بما في داخلها من ضعف ، وبما يفرضه عليها القدر من سقوط ، وهو قدر غيبي ، مفاجيء ، مذهل ، راعب ، يأتي على غير توقع ، ومن غير مصدر بشري ، ومثل تلك الهزيمة التي تلحق أخيراً بقوة البغي هي هزيمة فردية ، تحيق بشخص الحاكم فحسب ، ولا تنال نظام حكمه ، إذ يستمر نظام حكمه من بعده ، وهي هزيمة تلحق بالفرد الحاكم ، بعد أن يكون قد حكم أمداً ، غيّر فيه وبدّل ، وأهلك وأضعف ، وفعل معظم الذي أراد أن يفعله ، وهي تأتي متأخرة ، بعد أن استطاعت قوة البغي أن تعرقل مسيرة قوة الحق ، وتضعفها ، وتؤخرها أجيالاً ، وهي هزيمة تأتي من الغيب ، ومن ضعف في داخل الحاكم ، كما تأتي مفاجئة ، لتؤكد بذلك كله أن قوة البغي لا يمكن أن تقهر بقوة بشرية ، تخطط وتصمم وتنفذ ، وإنما هي بحاجة إلى معجزة تقهرها ، ومثل تلك الهزيمة تلغي التفكير في محاولة مناهضة الحاكم ، وتوحي بضرورة انتظار نهايته القدرية ، التي يصنعها القدر ، لا الانسان .



وتصور مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) لمؤلفها (سعد الله ونوس)[٧] الشقاق بين الخليفة والوزير في نهاية الحكم العباسي ، وما آل إليه من خيانة الوزير ، بمراسلته المغول ، ودعوتهم إلى غزو بغداد ، وقيام أحد الأتباع بدور الرسول بينهما ، طامعاً في العطايا ، وفي

(٧) ونوس ، سعد الله ، الفيل يا ملك الزمان ، ومغامرة رأس المملوك جابر ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧١ ، قطع وسط ، ص ٣٧ ـــ ١٦٦ ، ونشرت من قبل في مجلة المعرفة ، دمشق ، العدد ١٠٥ ، تشرين الثاني ، ١٩٧٠ ، ص ١٨٥ ـــ ٢٨٣ .

تحقيق مآربه الشخصية ، غير واع بالدور الذي يقوم به ، وغفلة الشعب عن ذلك كله ، بسبب الفقر الذي يعاني منه ، وعدم اهتمامه بما يدور بين الخليفة والوزير من خلاف ، وإعراضه عن التفكير في أمور السياسة ، مما جر على البلاد أخيراً الغزو الذي دمر كل شيء .

وتتألف المسرحية من قسمين ، في القسم الأول (ص ٤٣ ــ ١١٧) يظهر رواد المقهى وهم يطلبون من النادل الشاي والقهوة ، ويدخل (العم مؤنس) الحكواتي ، فيسألونه أن يحكي لهم سيرة (الظاهر بيبرس) فقد ضاقوا بالحكايات ذات النهايات الكئيبة التي لا تختلف عن واقعهم في شيء ، فيؤكد لهم أن دور السيرة سوف يأتي ، ولكن لابد قبل ذلك من سرد حكاية الأيام الجائرة ، كما هي متسلسلة في الكتاب ، بين يديه ، ثم يبدأ حكايته بالحديث عن تقلقل الأوضاع واضطرابها في عهد الخليفة العباسي (المقتدر) ووزيره (محمد العلقمي) وتعرّض الناس في ذلك الزمان للذل والهوان ، وإيثارهم الصمت وعدم التدخل في أمور السياسة طلباً للسلامة والنجاة .

ويظهر على منصة التمثيل في المقهى ثلاثة رجال وامرأة في زي العصر العباسي ، يؤكدون بأقوالهم تلك الأحوال ، ثم يخرجون ، ويعلق رواد المقهى مؤكدين أن الزمن الذي هم فيه ، يشبه ذلك الزمان ، ويتابع (الحكواتي) سرده فيتحدث عن الخلاف بين الوزير والخليفة ، ويذكر المملوك (جابراً) وما يتميز به من ذكاء ، ثم يظهر على منصة التمثيل (جابر) ورفيقه (منصور) فيبدي كثيراً من المرح والذكاء والحيوية وعدم المبالاة ، ثم يخطف من (منصور) قرشاً ، ويراهن على الخليفة مرة وعلى الوزير أخرى ، في عبث ولهو ، على حين يبدي (منصور) كثيراً من الاتزان والتعقل والادراك لخطورة الواقع ، ثم ينسحب كلاهما ، ورواد المقهى يعبرون عن إعجابهم بذكاء (جابر) .

ويتابع الحكواتي سرده ، فيذكر ما اتخذه الخليفة من اجراءات أمنية مشددة ، أثارت ريبة أهل بغداد ، ثم يظهر ثلاثة رجال وامرأتان على منصة التمثيل ينتظرون أمام كوة فرن متذمرين من قلة الخبز ضائقين بطول الانتظار ، ويشكون ممّا بين الخليفة والوزير من خلاف ولكنهم لا يعرفون عنه شيئاً ، ولا يريدون أن يعرفوا ، خشية العواقب ، وينضم إليهم (منصور) فينكر عليهم ذلك ، ويؤكد ضرورة مشاركتهم في فهم الواقع ، وتحمل مسؤولياتهم فيه وتغييره ، ولكنهم يستنكرون رأيه ، ثم يأخذ كل منهم أرغفته ويمضي .

ويتابع الحكواتي سرده، فيذكر قلق الوزير (العلقمي) واضطرابه الشديد، بسبب ما فرضه الخليفة على أبواب بغداد من حراسة، بعد ما تبين له أن لدى الوزير رسالة يريد إنفاذها إلى الخارج، ثم يظهر (جابر) وبصحبته رفيقه (ياسر) الذي يؤكد له أن الوزير يدفع مكافأة كبيرة لمن ينفذ رسالته، وتبرق في ذهن (جابر) فكرة، ويدخل (منصور) فيحذره من المغامرة، ويؤكد له أن العواقب وخيمة، ولكنه لا يبالي، ثم يظهر (الوزير) وبصحبته الأمير (عبد اللطيف) وهو يلومه على رفضه استقدام الجيوش الأعجمية للانتصار بها على الخليفة، ويرد (عبد اللطيف) فيوضح خطورة ذلك، ولكن (الوزير) يؤكد أن لا سبيل سوى الاستعانة بالعجم، وأنه يحتاج إلى وسيلة ينفذ بها رسالته إليهم، ويدخل الحارس ليخبره أن مملوكاً يطلب مقابلته بإلحاح شديد، فيأذن له، فيدخل فإذا هو (جابر) يعرض على الوزير حمل رسالته، فيعده بعطاء كبير، فيسأله (جابر) أن يزوجه جاريته (زمرد) فيعده الوزير بذلك، فيعرض (جابر) خطته، وهي حلق شعره وكتابة الرسالة على جلد رأسه، والانتظار حتى نمو الشعر، والخروج بعدئذ بالرسالة، فيدهش الوزير، كما يدهش رواد المقهى ويعبرون عن إعجابهم بذكاء (جابر).

ثم يصف الحكواتي حلق الرأس، ويظهر في أثناء ذلك الحلاق وغلمانه يحملون كرسي الحلاقة وأدواتها، ثم يقوم الحلاق بجز شعر (جابر)، ثم يكتب الوزير على جلد الرأس رسالته، و(جابر) يتلوى تألماً من ضغط سن القلم، ويذيل الوزير الرسالة بحاشية، ثم يخبر (جابراً) أن عليه المكث في غرفة معتمة، إلى أن يطول شعره.

ويعلّق الحكواتي على ذلك كله، ثم يستأذن الرواد في استراحة قصيرة ليشرب فيها الشاي، ويعبر الرواد عن إعجابهم بذكاء (جابر) ويتوقعون له النجاح، ثم يطلبون الشاي والقهوة، ويرتاحون إلى أغنية يبثها المذياع، رافضين سماع الأخبار.

وفي القسم الثاني (ص ١١٧ــ١٦٦) يستأنف الحكواتي سرد حكايته، فيذكر توتر الأوضاع في بغداد، ثم يظهر الخليفة في قصره وبصحبته أخوه (عبد الله) الذي يخبره أنه راسل الولاة، وهو ينتظر أمره، كي تنقض على بغداد، فتقضي على الوزير وأعوانه، ويمكن بعدئذ إشعال الفتنة بين الولاة أنفسهم، فلا يظفر أحد منهم بشيء، ويعرب الخليفة عن حاجته إلى المال لتأمين نفقات تلك القوات، فيقترح (عبد الله) فرض ضريبة جديدة،

فيبدي الخليفة تخوفه من ثورة العامة ، ولكن (عبد الله) يؤكد أن العامة لا يمكنها أن تغضب أو تثور حين ترى وجوه الحراس والجند .

ويعلق (الحكواتي) على ذلك ، ثم تظهر امرأة في بيتها وهي تلقم وليدها ثدياً جافاً ، ويدخل عليها زوجها ، فتشكو له جوعها ، فيشكو لها انغلاق أبواب العمل أمامه ، بعد أن طرده رب العمل ، ثم يقترح عليها زيارة جارها الغني ، وتهم بالخروج لزيارته ، بعد تردد ، ولكن الزوج يمنعها ، ثم يبكيان معاً .

ويتابع (الحكواتي) سرده ، فيذكر انتظار (الوزير) شعر (جابر) حتى يطول ، وقد حبسه في غرفة معتمة ومنع زيارته ، وتفلح (زمرد) في إغراء الحارس ، فيسمح لها بالاطلال عليه من كوة ، ثم يظهر (جابر) في حبسه و (زمرد) تطل عليه ، والقضبان تحول بينهما ، ويبدي (جابر) نحوها تشوقاً كبيراً ، ويؤكد لها تفاؤله بعودته إليها بعد إنفاذ الرسالة ، ولكنها تبدو أقل تفاؤلاً منه ، وتؤكد خطورة ما هو مقدم عليه .

ويتابع (الحكواتي) سرده ، فيذكر تعويل كل من الوزير وجابر أحدهما على الآخر ، ثم يظهر (جابر) والوزير يودعه ، وهو يحدد له وجهة سيره ، وهي بلاد العجم ، للقاء ملكها (منكتم بن داود) ويوصيه بالحذر ، ويبالغ في التشديد عليه ، مثلما يبالغ في وعوده وهو يغريه ويمنيه ، وجابر مفرط في الحماسة ، يتعجل لحظة الانطلاق .

ثم يظهر (ياسر) و (منصور) في برج من أبراج بغداد ، يرقبان أحد أبوابها ، ويصف (ياسر) خروج (جابر) معبراً عن دهشته ، فقد مرق من غير أن يتمكن الحراس من سرقة شيء من متاعه كما اعتادوا أن يفعلوا مع الداخلين والخارجين ويلومه (منصور) على هذا الاعجاب ، ويؤكد الخطر المحدق .

ويتابع (الحكواتي) سرده فيصف سير (جابر) وارتحاله في القفار ، ثم يصف الحال في بغداد وتدهورها ، ثم يظهر بضعة رجال وهم يتحدثون عن سوء الأحوال ، وعن تطور الخلاف ، وهم يعبرون عن عدم مبالاتهم بما يجري ، إذ ليس لهم سوى التسليم للمقادير ، تجري بهم كما تشاء ، وتدخل عليهم امرأة تولول شاكية الحراس الذين فتشوا بيتها ، ونهبوا كل ما فيه .

ويتابع (الحكواتي) سرده ، فيذكر وصول (جابر) إلى بلاد العجم ، ويصف دخوله

على ملكهم، ويظهر (جابر) أمام الملك الذي يسيء استقباله، ثم يأمر ابنه (هلاوون) فيحضر موسى يحلق بها شعر (جابر) بقسوة وغلظة، ثم يستدعي الجلاد بعد قراءة الرسالة، فيقوده إلى الخارج، ويبقى الملك ليطلب من ابنه تجهيز جيش، والتوجه به إلى بغداد.

ويتابع (الحكواتي) سرده، فيذكر الجلاد وسيره بـ (جابر) إلى غرفة الاعدام، ويظهر (جابر) مذهولاً لا يدرك من أمره شيئاً، ويرتجي الجلاد ويتوسل إليه، ثم يمازحه ويداعبه، ولكن الجلاد لا يبالي به، ثم يربطه من يديه وقدميه، بسهولة، ويفصل رأسه عن جسده، ويرمي به إلى الحكواتي.

ويضج رواد المقهى منكرين النهاية التي آل إليها (جابر) ويقلب الحكواتي الرأس بين يديه، ثم يقرأ فيها رسالة (العلقمي)، وتتضمن دعوة ملك العجم إلى غزو بغداد، ووعداً منه بتقديم المساعدة، ثم يقرأ الحاشية وإذا هي تتضمن طلباً بقطع الرأس، بعد قراءة الرسالة.

ثم يصف الحكواتي دخول المغول بغداد، وما أحدثوه فيها من دمار وخراب، ويظهر بعض الرجال وهم يتساقطون صرعى بالرماح والسيوف، كما تسقط امرأة قد هتكت، ثم ينهض هؤلاء جميعاً ليحذروا الناس من التخلي عن المسؤولية ومن عدم المبالاة، لأن المصير عندئذ سيكون وخيماً، كما كان معهم.

ثم يطوي الحكواي الكتاب، ويهم بالانصراف، فيضج رواد المقهى، متذمرين من الحكاية التي لم يستمتعوا بها، ولم يجدوا فيها تسلية، ثم يطالبونه بأن يقص عليهم في غدهم سيرة (الظاهر بيبرس)، وإلى أن يأتي الغد يذهب كل منهم إلى داره لينام.

والمسرحية تدين الخليفة ووزيره، وتفضحهما، وتقدمهما مثالاً للحاكم الفرد، المستبد المسيطر، الذي يريد محق كل شيء، ليخلص له الأمر كله، وحده، في استبداد وتفرد، ويزيد الأمر سوءاً أنهما اثنان في الحكم، يتنافسان في سوم الشعب العسف والفقر، ويتسابق كل منهما في الخلاص من الآخر، على حساب الشعب، والوطن.

وتلح المسرحية بعد ذلك إلحاحاً شديداً على تأكيد مسؤولية الشعب نفسه، لا عن الغزو الخارجي والدمار، وإنما عن السكوت عن الحكم والحاكم، وعدم المبالاة بشؤون

السياسة، فتحمل الشعب مسؤولية الرضا بالحاكم، وتلومه على رفضه التدخل في شؤون السياسة.

والمسرحية تؤكد للناس ضرورة اهتمامهم بالواقع، والعمل على تفهمه ووعيه، للمشاركة في تغييره، وتحمل ما يستجد فيه من متغيرات، وعدم التخلي عن ذلك، بإهمال القضايا السياسية، وعدم المبالاة بها بحجة الخوف والاكتفاء بتأمين حاجات الحياة الضرورية، وانطواء المرء على نفسه، وانزوائه، وعدم اهتمامه بما هو خارج بيته، وتؤكد أن التخلي عن المشاركة في المسؤولية السياسية يقود إلى دمار شامل.

إن دعوة الناس إلى المشاركة في صنع مصيرهم بأنفسهم، ولاسيما المصير السياسي، هي دعوة ذات بعد تقدمي يثق بالجماهير، ويؤمن بدورها، ولكن المسرحية لم تقدم نموذجاً لذلك العمل، ولا شكلاً له، ولو أولياً جداً، واكتفت بالدعوة الشعارية الغامضة، الحماسية الصارخة، ولم تقدم شكلاً إيجابياً، عملياً يحقق بالممارسة تلك الدعوة.

لقد قدّمت المسرحية مثلاً واحداً، ووحيداً، للاهتمام بالقضايا السياسية، تمثل في فرد واحد، هو (منصور) الذي يحذر الناس من إهمال السياسة، وعدم المبالاة بما يجري، والذي يتحدث غير خائف، والذي يحذر دائماً من خطر كبير محدق، ولكن لا يمكنه أن يمثل وعياً سياسياً، ولا عملاً سياسياً، وليس سوى ثرثار يتحدث في السياسة، والجماهير تدرك بوعيها الفطري أن الثرثرة في أمور السياسة تجرّ من العواقب الوخيمة مالا تحمد عقباه، وأن تلك الثرثرة لا يمكنها أن تغير في الأمر شيئاً.

إن (منصوراً) لا يمكنه أن يمثل شكلاً من أشكال الوعي السياسي الايجابي البناء المطلوب في مثل تلك الحالة السياسية، فهو حين يقف في جماعة من المنتظرين أمام كوة الفرن، ويأخذ في الحديث عن أمور السياسة، يظنه المرء مخبراً، كما أنه حين تمضي تلك الجماعة تحمل أرغفة الخبز، ويبقى هو وحده على قارعة الرصيف، لا يأخذ خبزه، يبدو أشبه بالشاب الوجودي القلق الضائع.

كما تقدم المسرحية مثلاً لفرد غريب مدهش، يرى ذلك الوضع السياسي المتقلقل المضطرب، فيسعى في أثنائه إلى الظفر بمكاسب شخصية خاصة، مثله مثل من يصطاد في

الماء العكر، وهو المملوك (جابر)، الذي يقدم رأسه للوزير، كي يكتب عليه رسالته إلى ملك العجم، طامعاً في الزواج من (زمرد) جارية الوزير، ونيل عطاياه.

إن المسرحية تسعى من وراء (جابر) إلى إدانة الوصولي (الانتهازي) الذي يعي الواقع بذكاء ولكنه يعمل فيه لصالحه الخاص، منتهزاً الفرص كي يحقق مآربه الشخصية، على حساب القلق العام، والفوضى السائدة.

ولكن (جابراً) لا يثير مشاعر الازدراء، ولا يستقطب الشعور بالادانة، بل إنه يثير الشعور بالاعجاب به لذكائه، والاحساس بالشفقة عليه لما لقيه من مصير مفجع، تحطم فيه حلمه الجميل، ويؤكد ذلك تعليقات رواد المقهى أنفسهم.

ويبدو (جابر) شبيهاً بالأم (شجاعة) في مسرحية (الأم شجاعة) (١٩٣٩) لمؤلفها (برتولد بريخت)، وفيها تستغل تلك الأم ظروف الحرب، وتنتهزها لتكسب المال، وتحقق ربحاً، ولكنها تكتوي بنارها، وتدفع ثمن انتهازها غالياً، إذ تفقد أبناءها الثلاثة، وكان يراد منها إثارة مشاعر الازدراء والمقت والادانة، ولكنها أثارت مشاعر الاعجاب والشفقة والعطف.

وفي كل الأحوال فإن (جابراً) حالة فردية خاصة، ظهرت في ظرف قلق مضطرب، وليست نمطاً عاماً، ولا شكلاً سائداً، وإذا كان يحمل قدراً من الادانة، فإنه يحملها وحده، ولا يمكن أن يكون ممثلاً للشعب، ولا لطبقة فيه، ولا لفئة، وهو بعد ذلك كله، عبد مملوك، يعيش في قصر الوزير، وهو إحدى صنائعه، فليس غريباً بعد ذلك أن يفعل ما يفعل، وليس الشعب مسؤولاً في شيء عن أفعاله كلها.

وكما بالغت المسرحية في الالحاح على أهمية مشاركة الناس في تحمل المسؤولية السياسية، فقد بالغت أيضاً في تصويرهم غير مبالين بالواقع السياسي، حتى إنها جعلتهم يكتفون بتأمين قوت يومهم، ويرفضون ذكر قضية ما من قضايا السياسة ولو ذكراً، وهو تصوير لا يخلو من المغالطة، فالشعب لم يقف في التاريخ يوماً مثل ذلك الموقف، وطبيعة الشعوب تقتضي أن تنتفض وتثور، حين يزداد الضغط عليها، وحين تبدو الشعوب في مثل تلك الحالة هادئة، فما هو بهدوء الخاضع المستسلم، وإنما هو هدوء من يعد ويتهيأ، منتظراً الوقت المناسب، للعمل، فهو الهدوء الذي يسبق العاصفة، كما إنه تصوير لا يخلو من تناقض، فالمسرحية تشير في غير موضع إلى اقتحام البيوت وتفتيشها، كما تشير إلى اعتقال الرجال، وإذن فهناك أناس

يتم البحث عنهم لاعتقالهم، وهناك آخرون معتقلون، ولا يعقل أن يكون هؤلاء من الصامتين، غير المبالين بأمور السياسة وقضاياها.

وإذا كان الخلاف بين الخليفة والوزير، لا يمكن أن يكون المسؤول وحده عن الغزو الخارجي، ولا أن يكون أيضاً السبب المباشر فيه، وإن كان واحداً من جملة عوامل اقتصادية وسياسية واجتماعية كثيرة، فكذلك لا يمكن أن يكون إهمال الشعب للقضايا السياسية وعدم مبالاته بشؤون الحكم سبباً في خلاف الحكام واستبدادهم وبطشهم، ولعله نتيجة لذلك، وليس سبباً فيه، كما لا يمكنه أن يكون سبباً وحيداً، ولاسيما مباشراً في الغزو الخارجي، وما ألحقه بالشعب من دمار.

ولكن لابد من أن يحمد للمسرحية ارتباطها بالشعب، وثقتها به، ودعوتها إياه إلى وعي دوره في تغيير واقعه، وصنع مصيره، وإن كانت قد لجأت للتعبير عن ذلك إلى تقديم مثل للشعب في مرحلة من التاريخ تفترض أنه قد تخلى فيها عن القيام بدوره.



وتصور مسرحية (يا سلام سلم الحيطة بتتكلم)(٨) لمؤلفها (سعد الدين وهبة) مجتمعاً متخلفاً، يتكلم فيه جدار، بما يحرض الناس على رجال الحكم الفاسدين الذين أحاطوا بالسلطان النزيه، ثم يتبين أن الذي تكلم هو امرأة تقعد وراء الجدار، ويدعوها السلطان إليه، ويتمكن من إقناعها بالكلام بما يخدم مصلحة الحكم، ثم يحاول أحد رجال الحكم استغلال فكرة تكلم الجدار، لينقلب على السلطان نفسه، ولكنه يخفق، إذ ينصر السلطان أعوانه، ويرجع إلى الحكم، ويتخلص من الرجال المحيطين به، ويهدم الجدار.

والمسرحية تتألف من ثلاثة فصول، ويتألف الفصل الأول (ص ٨ ــ ٤٥) من مشهدين، وفي المشهد الأول (ص ٨ ــ ٣١) يظهر المؤرخ الشيخ (جمال الدين) ليعد الجمهور أن يروي له حادثة وقعت في القاهرة أيام السلطان (المنصور) في عهد المماليك، ثم يأخذ في تقديم الشخصيات، فيقدم (الوالي) وهو ضعيف، يؤمن بتحضير الأرواح،

(٨) وهبة، سعد الدين، يا سلام سلم الحيطة بتتكلم، الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٧١، قطع وسط، ١٣٣ صفحة.

وتسخير الجان، يسمع بتكلم الحائط فيهلع، ثم يقدم (قائد الشرطة) وهو ماجن عابث، لا يهمه من أمر الحائط شيء، ثم يقدم (المحتسب) وهو طماع، يختلس الأموال، ويسعى إلى تحويل النحاس إلى ذهب، ويفكر في فرض ضريبة جديدة على الحائط الذي تكلم، ثم يقدم (القاضي) وهو مولع بالرقص والطرب، ولا يهمه إن تكلم الحائط أو رقص، ثم يقدم (الأتابك) وهو أكول نهم، ويقدم أخيراً (الوزير) وقد نظم ديواناً للرشوة، فعد يبيع فيه الوظائف، ثم يعقد (السلطان) اجتماعاً يضم الأشخاص الذين تم تقديمهم، وفي الاجتماع يبحث أمر الغزو المغولي، ويظهر لدى الجميع ميل إلى المصالحة، ثم يطرح (القاضي) مشكلة الثياب النسوية الطويلة، ويقترح تقصيرها، توفيراً للنفقات، ثم يبحث أمر الحائط، ويتخذ (السلطان) قراراً بزيارته مع الحاشية، متنكرين.

وفي المشهد الثاني (ص ٣٣ ــ ٤٥) يظهر (عمر) أمام الحائط الذي تكلم، وهو يجمع من الناس المتجمهرين ما يجودون عليه من دريهمات، كي يسمح لهم بسؤال الحائط واحداً واحداً، وهو يجيب عن أسئلتهم جميعاً، ثم يدخل (القاضي) فيأمر النساء بالتنحي جانباً، ويخبرهن أن (السلطان) قد أمر بتقصير الثياب الطويلة، ثم يأخذ في قص الثياب إلى ما فوق الركبة، غير متورع عن جس الأفخاذ ومسها، ثم يدخل (السلطان) و(الوالي) و(قائد الشرطة) و(الأتابك) متنكرين في زي شحاذين، ويتقدم (قائد الشرطة) فيسأل الحائط في امرأتين يريد الزواج من إحداهما، فيرد عليه الحائط كاشفاً كذبه، مؤكداً أنه متزوج أربعاً، ثم يسأل أحد الرجال الحائط، ويشكو له فقره، فيؤلبه على الذي سأله من قبل، ويؤكد أنه غني يتزيى بزي شحاذ، ويهجم الناس على (قائد الشرطة) وهم لا يعرفونه، ليرموه على الأرض، ويمزقوا ثيابه، ويسرقوه صرة نقوده، ويدرك (عمر) خطورة الموقف، فيعلن انتهاء وقت كلام الحائط، فينصرف الناس، ثم تخرج امرأة من وراء الحائط، يهم (عمر) بمغادرة الساحة معها، فيحيط بهما جند السلطان، ويلقى عليهما القبض.

ويتألف الفصل الثاني (ص ٤٧ ــ ٩٧) من ثلاثة مشاهد، تدور حوادث المشهد الأول منها (ص ٤٧ ــ ٧١) في قاعة العرش حيث يظهر (السلطان) و(المرأة) ليسألها عن دافعها إلى الحديث من وراء الجدار، فتؤكد أن دافعها هو ظلم بطانته، وفساد الحاكمين باسمه، وفقر الناس، فيضيق بها، ويصرفها، ليجتمع بحاشيته، ويشاورهم في أمرها، فيلمح كل منهم إلى رغبته في نوالها أولاً، ثم يتفقون جميعاً على قتلها، ويدخل عليهم (الوالي)

ليخبرهم بخوف الناس من صمت الحائط ، وقد رآهم راحلين عن القاهرة أفواجاً أفواجاً ، ويقترح إعادة (المرأة) إلى الحائط ليتكلم ، ويوافق (الوزير) على ذلك ، مقترحاً أن يشترط عليها الكلام بما يخدم نظام الحكم ، ويتم إحضار (المرأة) ، فيصبو إليها (القاضي) فتزجره بشدة ، ويعرض عليها (السلطان) اقتراح (الوزير) فترفض ، ولكن بعد حجاج ومناقشة وتهديد بالقتل ، توافق ، على شرط أن تصدر فتوى رسمية تقر بأن كلام الحائط هو بأمر من الله ، وأن يسمح لها بحضور اجتماعات مجلس السلطنة ، وأن يسمح لها بمراجعة (السلطان) مباشرة ، فيوافق (السلطان) على شروطها كلها ، ثم تخلو به لتؤكد له ثقتها به ، ورغبتها في تخليصه من بطانته .

وفي المشهد الثاني (ص ٧١ — ٨٧) تظهر (المرأة) ومعها (عمر) في الدار الملاصقة للحائط ، وقد اشتراها لأجلها (السلطان) ، وجعل لها باباً خلفياً ، ويسمع في الخارج صوت المنادي وهو يعلن أن الحائط يتكلم بأمر من الله ، وتضيق (المرأة) بذلك ، وتؤكد أنها كانت تنطق باسم الشعب ، فأصبحت تنطق باسم السلطة ، ثم يدخل عليها (الوالي) لينقل إليها أمر (السلطان) ، بإقناع الناس بالضرائب الجديدة ، ويؤكد لها (الوالي) إعجابه بها ، وهو يعدها معجزة ، ثم يدخل عليها (قائد الحرس) ليعاتبها ، فقد أفسدت عليه خطته ، إذ كان يعد مع الشبان المتنورين لتخليص (السلطان) من بطانته ، ويؤكد لها أن الشعب سيكتشف كذبها ، لأن الشعوب لا يمكن أن تخدع طويلاً ، ثم يدخل عليها (الوزير) ليسألها عن هدفها من عملها ، فتؤكد له أن هدفها هو إنقاذ مصر مما هي فيه من خوف وذعر بسبب ظلم الحكام ، ويعرض عليها (الوزير) صداقته ، فترفض ، ثم يدخل عليها (قائد الشرطة) ومعه زجاجة خمر ، ويدعوها إلى الشراب ، فترفض ، ثم يحاورها في المتعة والجسد والمرأة والدنيا والآخرة ، ويعرض عليها الزواج ، ليحكما مصر معاً ، فترفض أيضاً ، فيخرج غاضباً ، وهو يهدد .

وفي المشهد الثالث (ص ٨٩ — ٩٧) يظهر (السلطان) مجتمعاً وحاشيته ، ويعرب (الوزير) عن ضيقه بالحائط الذي فضح رجال السلطة ، ثم يطلب من (السلطان) أن يقلل من لقائه بـ (المرأة) ، وأن يمنعها من الحديث عن رجال السلطة ، ويطلب (القاضي) فجأة إبطال الحائط ، ويهدد بكشف الحقيقة ، وإخبار الناس جميعاً ، ويعبر عن يقظة ضميره ، وأسفه لما أصدر من فتوى خالف فيها الحق ، ويعلن (المحتسب) استقالته ، فقد أرهق الناس

بالضرائب، وزاد في فقرهم، ويطلب (الوزير) من (السلطان) منع (القاضي) و(المحتسب) من التصرف بما يضر البلاد، ولكن (السلطان) يعلن عزمه على إبطال الحائط.

ويتألف الفصل الثالث (ص ٩٩ ــ ١٣٣) من ثلاثة مشاهد، يظهر (السلطان) في المشهد الأول (ص ١٠٠ ــ ١١٠) وحده، ضائقاً بفساد حاشيته، ويدخل عليه (قائد الحرس) ليؤكد له أن الناس ضاقوا بالحائط، فيلومه لأنه لم ينصح له من قبل، ثم تدخل عليه (المرأة) لتخبره برؤيتها الجند في الطرقات يسدون المداخل، ثم تنصح له بالعودة إلى شعبه، والاعتماد على تلاميذه الذين يقودهم (قائد الحرس)، ويدخل عليهم (الوالي) ليخبرهم أن الحائط تكلم داعياً إلى عزل (السلطان) معلناً (الوزير) سلطاناً جديداً، ويدخل (الوزير) شاهراً سيفه ليأمر الجند باعتقال (السلطان) و(الوالي) و(المرأة).

وفي المشهد الثاني (ص ١١١ ــ ١١٩) يظهر (السلطان) في السجن ضائقاً قلقاً، و(المرأة) تواسيه، على حين ينتظر (الوالي) معجزة، ويُسمع قرع على الباب، وإذا (قائد الحرس) يدعو (السلطان) إلى الهرب، فيهرب، وتهرب معه (المرأة) و(الوالي).

وفي المشهد الثالث (ص ١٢١ ــ ١٣٣) يظهر (السلطان) و(الوالي) و(المرأة) في الساحة، أمام الحائط، ويدخل عليهم (قائد الحرس) ليخبر (السلطان) أن الخيل وراء الحائط، وأن تلاميذه خارج القاهرة في انتظاره، فيودع (المرأة) وهو يرجوها ألا تبقى في القاهرة، فترجوه هي إن عاد منتصراً أن يبادر إلى هدم الحائط، ويبدأ الناس بالتقاطر على الحائط، فتنكر عليهم (المرأة) أن يصدقوا فكرة كلام الحائط، وحين يبادر الحائط إلى الكلام، تكذبه (المرأة)، وتخبر الناس بالحقيقة، وتدعوهم إلى دخول الدار، ثم تدخل هي نفسها، ويتبعها بعضهم، ثم تخرج وهي تسوق أمامها (المرأة) الأخرى، ويدخل (القاضي) ليخبر الناس أن الحائط مزيف وكاذب، وتندفع (المرأة) إلى الحائط لتهدمه، ويندفع الناس إليه أيضاً، بعضهم يدافع عنه، وبعضهم يدفعه، فينهار، ويدخل الجند لالقاء القبض على (المرأة) و(القاضي)، ولكن (قائد الحرس) يدخل ليعلن انتصار الحرس على (الوزير) وإعادة (السلطان) إلى العرش، ثم يطلب من (القاضي) أن يصحبه إلى (السلطان) فهو يطلبه، ولكن القاضي يعتذر، ويلتفت (قائد الحرس) باحثاً عن (المرأة)، فلا يجدها، فيسأل (القاضي) عنها، مؤكداً له أن (السلطان) يطلبها أيضاً، فيجيبه «قل له ظهرت فجأة، وذهبت فجأة».

إن تكلم الجدار أو تكلم امرأة من ورائه عملية إصلاحية ترميمية، أرادت بها (المرأة) إنقاذ (السلطان)، وتوعية الشعب، بأسلوب خرافي، يعتمد على الدجل والكذب، ولقد قاد الجدار إلى غير ما توقعته (المرأة)، فقد عرقل الحركة التي كان يخطط لها (قائد الحرس)، كما قاد إلى تهدئة الناس، وإضعاف نقمتهم، إذ أصبح الجدار متنفساً لهم، يبوحون بهمومهم له، فيشعرون بالارتياح، ويجدون في إجاباته السلوان.

ولقد أدركت (المرأة) ذلك كله، ووعته، ولكن بعد فوات الأوان، فجاءت إلى السلطان لتقول له «لقد آمن الناس بالحائط، فخلعوا عليه همومهم، وأصبح يمثل لهم المستقبل والأمل والخلاص، أصبح مانعاً لسخطهم وثورتهم، ولولا هذا الحائط لعرفوا أن الفعل في أيديهم هم، ولفكروا وتحركوا وثاروا»[٩].

ولقد انتهت المسرحية إلى تحطيم الجدار، وكشف حقيقته، ولكن هذا لم يكن تعبيراً عن وعي الشعب، ولا عن صحوته، ولا عن ثورته، وإنما كان تعبيراً عن انتهاء دور الجدار، وإخفاقه في هذا الدور، وانتهاء الحاجة إليه، بل كان تعبيراً عن الخشية من بقائه، لا على الشعب، بل على السلطة، إذ أصبح وسيلة للانقلاب على السلطان.

والمسرحية تبرىء (السلطان)، وتجعله مثالاً للاخلاص والصدق، وتجعل (المرأة) معجبة به، على هذا الأساس، كأنها رمز للشعب، وإن كان من الصعب أن تعد كذلك، ثم تدين بطانة الحاكم، وتظهرها وحدها المسؤولة عن الفساد والشر والاستبداد.

ولذلك تنتهي المسرحية أيضاً إلى إعادة (السلطان) إلى الحكم، والقضاء على حركة (الوزير)، الذي أراد الانقلاب عليه، وتصفية البطانة الفاسدة، وهذا كله يتم بتدبير من (قائد الحرس)، وهو نفسه أحد أفراد البطانة، وبوساطة تلاميذ (السلطان) الذين كان يعدهم من قبل، ويشرف عليهم بنفسه، ولذلك فهم وساطة تنبع من الجهاز الحاكم نفسه، وترتبط به، وتنفذ مصالحه، وتحميه، ولم تكن وساطة مستمدة من الشعب.

وجماعة تلاميذ السلطان، وقد وصفت في المسرحية بأنها جماعة متنورة متعقلة ذات فكر واضح وعميق، لا تظهر ولا تعرف بشيء من هذه الأوصاف ولا تبدو سوى قوة

---

(٩) وهبة، سعد الدين، يا سلام سلم الحيطة بتتكلم، ص ١٠٥.

عسكرية قادرة على التدخل في اللحظة الأخيرة لانقاذ السلطان، ولا دور لها من قبل ولا من بعد في تنوير الشعب والارتباط به.

والفساد الذي يظهر في بطانة الحاكم، كما في المسرحية، هو فساد أخلاقي، في المقام الأول، يُردّ إلى تركيب نفسي، وضعف داخلي، سرعان ما يزول في لحظة صحو، ومراجعة للذات، وهذا في الواقع تزييف لمعنى الاستبداد والعسف وفساد الحكم، وانحرافه إلى معنى الأخطاء السلوكية للأفراد، التي يمكن تغييرها، بتغيير الأفراد، ولكن ليس واقع الفساد كذلك، إن فساد الحكم لا يعود إلى ضمير الأفراد ووازعهم الأخلاقي الفردي، وإنما يعود إلى بنية النظام، وتركيبه الاقتصادي والسياسي، وجملة العلاقات والقوانين التي تحكم مؤسساته.

والعامة تظهر بعد ذلك كله مستجيبة لكل ما هو طارىء، فهي فقيرة بائسة تدفع الضرائب، وتصدق ما يقوله الجدار، وتستجيب إليه، ولا تفعل شيئاً، وهي تنساق وراء من يقودها، سواء أكان الحائط أم الوزير أم القاضي أم السلطان، وهي لا تصحو أخيراً ولا تتغير، وتنتظر حتى تحدث التغييرات، فتستجيب إليها، أياً كانت نتائجها.

والمرأة التي تحدثت من وراء الجدار، وأرادت تحريض الشعب، ليست سوى محرّض وهمي خرافي، تنبع من الجهل والتخلف، ولا تمثل وعياً ولا تحرراً، وهي ترسخ الشعور بالحاجة إلى المعجزة كي يتغير الواقع، فهي تظهر فجأة، ثم تغيب فجأة، وتترك وراءها لغزاً لا تريد أن يحل، لكي تؤكد معنى الخرافة.

وهي بذلك لا يمكن أن تمثل وجدان الشعب، ولا روح الأمة، ولا يمكن أن تعبر عن طبقة من طبقاته، ولا أن تمثل رغبة من رغباته في الخلاص أو التغيير، وليست سوى شكل أو أداة فنية، ترجّحت بين الشخصية الانسانية، والرمز الذهني.



وتصور مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب)[10] لمؤلفها (ممدوح عدوان)

---

(١٠) عدوان، ممدوح، «محاكمة الرجل الذي لم يحارب»، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد ١، أيار ١٩٧٢، ص ٢٦٥ ــ ٢٩٤.

محاكمة رجل متهم بالتقصير في الدفاع عن البلاد ، حين اجتاحها المغول ، أواخر العصر العباسي ، وتتم محاكمته في أثناء الغزو ، وتنتقل المحكمة من (الموصل) إلى (حمص) لمتابعة الحكم ، ويظهر من كلام الشهود ، ومن دفاع المتهم أنه كان يرغب في القتال ، ولكنه لم يملك إرادة القتال ، لأن النظام الحاكم كان قد أبهظ روحه بالقهر والاذلال ، وسلبه إرادته .

والمسرحية تتألف من فصلين ، تدور حوادث الفصل الأول (ص ٢٦٥ ـــ ٢٨٠) في قاعة المحكمة ، في (الموصل) ، حيث يظهر في البدء الحاجب ، فيدهش لوجود الجمهور ، ويؤكد أن المحكمة سرية ، ثم يقدم إليهم المتهم (أبا الشكر العدناني) واقفاً وراء القضبان ، ثم يدخل القاضي ليعلن افتتاح الجلسة ، ويبادر النائب العام إلى اتهام (أبي الشكر) بالتخلي عن الوطن في ساعة العسر ، فقد تسلم سيفاً ، ولكنه تخلى عنه ، ثم يطلب تطبيق أقسى العقوبات عليه ، ويتحدث محامي الدفاع فيطلب إحضار شاهدين ، ويدخل (أبو سليم) الحلواني ، و(عبد الله بن عبد ربه) ، ثم يظهران جالسين يتسامران ، ويدخل عليهما (أبو الشكر) حزيناً قلقاً ، بسبب سماعه أنباء زحف المغول نحو بغداد ، فينكران عليه ذلك ، ويؤكدان ثقتهما المطلقة بقدرة الجيش على صد الغزو ، ثم يدخل عليهم (سليم) فيفرح به والده ، ويسأله عن الحرب ، فيتذمر ، ويخبره أن الجيش لم يحارب ، فقد ولى بعد الجولة الأولى ، وأنه هارب وجائع ، فيغضب (أبو الشكر) ويؤكد أن الجميع مسؤولون عن الخسارة ، ويوجه لومه إلى نفسه وإلى الرجال الثلاثة ، ثم يخرج مغاضباً ، ويطلب (سليم) من (عبد الله) أن يلحق به ويواسيه ، فقد قتل ابنه (عبد الشكور) ، ويؤكد المحامي براءة المتهم ، بما يبديه من حماسة للوطن ، تنسيه السؤال عن ابنه ، ولكن النائب العام يستجوب (عبد الله) ويحصل منه على إقرار بتسلم المتهم سيفاً وهو لا يحسن استخدامه ، ويحاول اتهامه بذلك ، ولكن الشاهد يؤكد أن الذين تسلموا سيوفاً كانوا جميعاً لا يحسنون استخدامها ، ثم يظهر (أبو الشكر) و(عبد الله) وهما يسيران معاً ، يحمل كل منهما سيفه ، ويريان (سليماً) فيدعوه (أبو الشكر) ، ويطلب منه أن يُعلِّمهما استخدام السيف ، ثم يسأله كيف يرد ضربة الخصم ، وكيف ينظر في عينيه ، ثم يؤكد أنه لم يتدرب على التحديق في عيون الرجال ، لأنه تعود على الخوف من التحديق في عيون أبناء الحكومة ، ورجالها ، ويحاول النائب العام أن يدين (أبا الشكر) بهذا الكلام ، مؤكداً أنه يزرع الشك في النفوس ، ويضعفها . ويتدخل (سليم) ليؤكد أن (أبا الشكر) كان خائفاً ، ثم يعتذر حين يتضح أنه كتب تقريراً سيئاً يدين فيه (أبا الشكر) ،

لأنه اضطر إلى ذلك كي يرتزق ، ويستعجل القاضي النطق بالحكم المهيأ في جيبه ، ولكن محامي الدفاع يستمهله ، ويؤكد طيبة المتهم ويبين أنه مواطن صالح يدفع الضرائب ، ويؤدي الصلوات ، وقد استشهد ابنه في المعركة ، ولكن النائب العام يقاطعه ويوجه إلى المتهم تهمة فقد السلاح ، ويتدخل محامي الدفاع ويدعو شاهداً جديداً ، ليقدم دليلاً على براءة المتهم ، ثم يظهر جنديان يسيران معاً ، أحدهما ظامىء ، يرى جماعة من المدنيين نازحة ، فيعزم على سلبها الماء والطعام ، ويرفض الجندي الآخر مشاركته في ذلك ، ويتجه الجندي إلى الجماعة ، و(أبو الشكر) فيها ، فيسلبه سيفه ، محتجاً بحاجة الجيش إليه ، وكان الجندي نفسه قد رمى سيفه في النهر ويطلب النائب العام محاكمة محامي الدفاع ، لأنه يقدم صورة مشوهة للجنود ، ثم يؤكد اتهام (أبي الشكر) بتسليمه سيفه إلى الجندي ، ويرد محامي الدفاع بخوف (أبي الشكر) من رجال الشرطة والجيش والحكومة عامة ، ثم يدخل مراسل يقدم إلى القاضي كتاباً يقرأ فيه قراراً بنقل مؤسسات الدولة وهيئاتها إلى (حمص) ، ويقرر القاضي رفع الجلسة ، ونقل المحكمة بأعضائها كافة إلى (حمص) .

وتدور حوادث الفصل الثاني (ص ٢٨١ ــ ٢٩٤) في قاعة المحكمة بحمص ، حيث يظهر الحاجب ليتحدث إلى الجمهور ويعرب عن ضيقه بالمتهم فهو المكلف بحراسته ، ثم يدخل القاضي ، ويعلن افتتاح الجلسة ، طالباً النظر في التهمة الأساسية وهي ترك الأرض ، ويدافع محامي الدفاع ، مؤكداً أن المتهم لم يكن يرغب في ترك الأرض ، ثم يظهر (أبو الشكر) وزوجته ، ويدخل عليهما أخوها (عبد الله) ليحثهما على الرحيل ، فيرفض (أبو الشكر) إلا البقاء ويعرض على زوجته الرحيل مع أخيها ، ولكنه يضطر أخيراً إلى مسايرة (عبد الله) فيرحل ، ويثير النائب العام قضية أخرى ، فيظهر (عبد الله) وهو يخبر (أبا الشكر) بوفاة أحد الشباب تحت التعذيب ، فيجزع (أبو الشكر) لأن ابنه (عبد الشكور) معتقل ، ويصب نقمته على الشرطة السرية التي اعتقلت ابنه لأن أحد رجالها ينافسه في فتاة يريد خطبتها ، ثم يستدعي النائب زوجة (أبي الشكر) ويستجوبها في أمر شراء زوجها القمح وخزنه في بيته ، ثم تظهر وهي تحاور زوجها في ذلك وتلومه على إفراطه في شراء القمح ، فيؤكد رغبته في الاطمئنان إلى أنه لن يجوع يوماً ، فقد جاع من قبل حين كان الأسياد يخزنون القمح في قصورهم فاضطر إلى أكل كل شيء يراه ، ثم يذكر النائب العام إقدام المتهم ذات مرة على خنق هرة ، ليدلل بذلك على وحشيته ، ولكن محامي الدفاع يبين أن الهرة كانت تأكل

على موائد الأمير أطايب الطعام ، وكان يراها (أبو الشكر) تتمتع بذلك وهو الجائع ، فأقدم على خنقها غيظاً وحنقاً ، ثم يؤكد أن المتهم طيب وعاطفي وبريء ، ويعترض على ذلك النائب العام ويؤكد أن المتهم كان يرغب في قتل رجال القصر كي يثبت رجولته ، أمام زوجته ، ثم يظهر (أبو الشكر) وهو يؤكد لها شعوره بعجزه وضعف رجولته ، لأنه لم يبق في أرضه ، ولم يدافع عنها كالرجال ، ويذكر أن الشعور بنقص الرجولة قد لازمه طول عمره ثم يدخل عليهما جندي يطلب منهما طعاماً بالقوة ، ولكن (أبا الشكر) يردعه ، ويعرف فيه ابن شقيق زوجته ، ثم يسأله عن الحرب ، وكيف خسروها ، فيؤكد أنه لا يعرف من الأمر كله شيئاً ، ثم يدخل عليهما ضابط ، ويسأله (أبو الشكر) السؤال نفسه ، فيبدو أكثر جهلاً من الجندي ، وليس لديه من جواب سوى أنه يتلقى الأوامر ، ويستفيد النائب العام من ذلك كله ، ويقرر عدة تهم ، أهمها استدراج الجند إلى البوح بمعلومات تخدم العدو ، ثم يدخل جندي يخبر القاضي أن (هولاكو) يقترب من (حمص) ، وأنه يبلغه أوامر شفهية بالانتقال إلى دمشق ، ويقرر القاضي على الفور نقل المحكمة بعناصرها كافة إلى دمشق ، ثم يخرج ، يتبعه النائب العام ومحامي الدفاع . ويلتفت (الحاجب) إلى (المتهم) ليعرب له عن ضيقه به ، وتذمره من الانتقال معه ، والسهر على حراسته ، ثم يلومه على تسليم نفسه للمحكمة ، ويفتح له باب قفص الاتهام ، ويطلب منه الهرب ، فيخرج (المتهم) ليدعو (الحاجب) إلى السير معه ، لا بوصفهما حاجباً ومتهماً وإنما بوصفهما صديقين ، ثم يدعوه إلى قتال (هولاكو) ، فقد تعلم التحديق في العيون ، وأصبح لا يخاف أحداً ، ثم يتناول سيفين للزينة ، معلقين على الجدار ، يقدم أحدهما إلى الحاجب ، وينتضي السيف الآخر ، ثم يخرجان معاً .

إن المحكمة ليست محكمة قضاء مستقل ، نزيه مجرد ، يستند إلى قانون ، وإنما هي إحدى أدوات الحاكم ، ومؤسسة من مؤسسات نظام حكمه ، وهي لا تسعى وراء الحق ، ولا تنشد إظهاره ، وهي لا تحاكم شخصاً لتدينه بتهمة محددة ، أو تبرئه منها ، ناظرة في الأدلة والشواهد ، وفي ظروف التهمة ودوافعها ، إنها تمارس سلطة الحاكم ، وتستند إلى نظامه ، لأنها إحدى أدواته ، فتسعى إلى تبرئة الحاكم ، وتثبيت أركان حكمه ، وإلى إسقاط مسؤولية الغزو ، وهزيمة الوطن ، على مواطن مدني بريء ، تدينه وتتهمه ، ولا تتورع عن كشف حقائق كثيرة في حياته ، خاصة جداً ، لتفسرها بعد ذلك بما يخدم غرضها المسبق ، جاعلة من ذلك الفرد مسؤولاً عن الهزيمة ، تلقي عليه كل تبعاتها .

ولكن على الرغم من ذلك كله ، فقد تبين داخل قاعة المحكمة ، وفي أثناء الاتهام والدفاع ، أن مسؤولية التقصير في الدفاع عن الوطن ، إنما يتحملها الحاكم ونظام حكمه ، بما فرض على المواطن من تسلط ، وما ألحق به من إرهاق وذل وقهر ، بوساطة أدوات الحكم ورجاله ، فأفقده الثقة بنفسه ، كما أفقده القدرة على القتال ، وزرع في نفسه الشك والخوف والقلق ، على الرغم مما يحمل من طيبة وبراءة ، وإخلاص للوطن ، وحماسة للدفاع عنه ، وبذلك ترتد التهمة إلى الحاكم ونظام حكمه ، فهو الذي ساق المواطن إلى حالة ، لا يستطيع فيها أن يحارب .

ولابد من أن يلاحظ أن المسرحية قد أسرفت في إدانة الشعب ، وتحميله مسؤولية التقصير في الدفاع عن الوطن ، وإن كانت غايتها من ذلك إدانة الحاكم ، ونظام حكمه ، فقد تورطت في أشكال من التقصير غير معقولة ، لا تعبر عن روح الشعب ، ولا تمثل حسه الجماعي في مواجهة خطر محدق ، كالغزو الخارجي ، وإذا ما ظهر شبيه بتلك الأشكال ، فإنما يظهر في حالات فردية معدودة ، ولدى شرائح من المجتمع ، ولا يمكن أن تمثل حالة عامة ، كما لا يمكن أن تعد مسوغة ، حتى في حالة عدم الرضا عن الحاكم ونظام حكمه ، لأنها تمس مصلحة الوطن وأمنه .

ومن تلك الأشكال مثلاً تصوير جندي يقطع الطريق على مواطنين آمنين ليسلبهم طعامهم وشرابهم ، ولا يتردد في إلقاء سلاحه في النهر ، خوفاً من أن يظفر به العدو ، فيرى السلاح معه ، فيعرفه جندياً ، فيقتله ، ثم يعمد بعد ذلك إلى سلب (أبي الشكر) سيفه بالحيلة والتهديد .



وتصور مسرحية (المهرج)[11] لمؤلفها (محمد الماغوط) غضبة (عبد الرحمن الداخل) حين علم بما آل إليه الوطن العربي من تمزق وتخلف واحتلال بعض الأجزاء منه ، وما كان من عزمه على امتشاق سيفه لاعادة الكرامة إلى الوطن ، ثم تصوره ، وقد تم إيقافه على

---

(١١) الماغوط ، محمد ، « المهرج » ، الآثار الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، قطع صغير ، ص ٤٩٥ ــ ٦١٤ .

حدود أحد الأقطار العربية، ثم يتم التفاوض عليه، مع ممثل حكومة (إسبانية) ويسلم إليها، بوصفه مجرماً كان قد غزا أرضها، ويتسلم القطر الذي فاوض عليه، عدة أطنان من مواد غذائية، ثمناً له.

وتقع المسرحية في ثلاثة فصول، تدور حوادث الفصل الأول منها (ص ٤٩٩ ـ ٥٣٥) في حي شعبي، حيث تظهر فرقة مسرحية جوالة، تنتشر على الرصيف، أمام مقهى شعبي رواده هم نفسهم مشاهدو عروض الفرقة، وهي شرذمة من المُتَّجرين بالفن الرخيص، وتبدأ بتقديم مشهد يقدم فيه (عطيل) على خنق (ديدمونة) ويعلق قارع الطبل في الفرقة ليؤكد أن (عطيلاً) قائد مغربي شجاع، ولكن قوى الاستعمار شغلته بالغيرة عن قضايا الكفاح، ثم يستجر الجمهور إلى إدانة (شكسبير)، واتهام (إنكلترة) بوقوفها وراء المؤامرة وبمساعدة (أمريكا) لها.

ثم تقدم الفرقة مشهداً يظهر فيه (هرون الرشيد) وهو يقبل على الطعام بنهم شديد، ويدخل عليه (أعرابي) يشكو ظلم أحد التجار، وسرقته أمواله، فيأمر له بألف دينار، وبقطع رأسه، ويعلق قارع الطبل مؤكداً الشهامة العربية والعدل، ثم يذكر (الأمين) و(المأمون)، وما نشب بينهما من خلاف وقف الاستعمار وراءه، ويستجر الجمهور إلى الصراخ بهتافات وطنية وقومية.

ثم تقدم مشهداً ثالثاً يظهر فيه (صقر قريش) في ثياب معاصرة ينكرها الجمهور، فيبالغ الممثل في الاثارة فيضع على رأسه قبعة غربية، ويخاطب الجمهور ويرد عليه، ثم يدخل رسول من (شارلمان)، يعرض عليه الهدنة، فيرفض، ثم يسأل عن جاريته (كهرمان) ويهدد ويتوعد، ويؤكد أنه مستعد للتخلي عن الوطن وعن العروبة لأجلها، ويضج الجمهور منكراً ذلك التزييف لشخصية (صقر قريش)، ولكن الممثل يتبذل ويبالغ في إظهار وجده وهيامه، ويرن جرس الهاتف داخل المقهى، وإذا صوت (صقر قريش) قادماً من التاريخ يدعو الممثل إليه، ويهدر الرعد ويومض البرق، فيولي الجمهور خائفاً، ويبقى الممثل مذهولاً، فيخطفه البرق.

وتدور حوادث الفصل الثاني (ص ٥٣٩ ـ ٥٨٢) في بلاط (صقر قريش) حيث يظهر في مجلسه وقد ضم صديقيه (عبيد الله) و(أبا خالد)، وبعض رجال البلاط، ويتم إحضار الممثل على نعش، ويبادر (صقر قريش) إلى تأنيبه وتقريعه منكراً عليه انتحال

شخصيته، ويرد الممثل فيلقي المسؤولية على الأدباء المتسكعين في المقاهي، مصطنعين القلق باسم الحضارة، ثم ينحرف بهم إلى الحديث عن الحضارة، فيذكر الآلات بأسمائها الأعجمية، من ساعات وعصارات وغسالات وسيارات، ثم يعرض عليهم صحفاً يومية، تحمل أخبار الرياضة، يطالعها (صقر قريش) فيعجب بانتصار الفرق العربية، ويشكر للممثل إطلاعه على ما حققه أحفاده من أمجاد، ثم يستأذن الممثل، ويستلقي في النعش، ويحمله أربعة إلى الخارج.

ويقرر (صقر قريش) إعادة الممثل، وتعيينه والياً، تقديراً لذكائه وثقافته، وتتم إعادة الممثل ويعرض عليه (صقر قريش) ولاية الأندلس، ثم ولاية اسكندرون، ثم ولاية فلسطين، ثم ولاية سيناء، وهو يؤكد أن تلك الولايات جميعاً قد ضاعت، و(صقر قريش) لا يصدق ما يسمع وحين يعلم بالحقيقة، يغضب، ويسأل عما يفعله العرب، فيجيبه الممثل بأنهم يحاولون توحيد الصفوف، وقد تلقوا تأييداً من جمعيات ونقابات وتنظيمات مختلفة من أرجاء العالم كله، فيزداد غضب (صقر قريش) ويسأل عن الشعب؟! فيجيبه الممثل بأن الشعب مهان مقهور ضعيف لا يستطيع فعل شيء، فيسأل عمن فعل به ذلك، فيجيب «المخابرات»، وينكر ذلك (صقر قريش) ورجال بلاطه، فيتحداهم الممثل إن كانوا يستطيعون جميعاً الصمود أمامها، ويتطوع أحدهم لقبول التحدي وحده، ويبادر الممثل إلى إهانته وضربه وتعذيبه واتهامه وإدانته، حتى يركع الرجل ويخضع ويذل، وعندئذ يعلن (صقر قريش) أنه سيعيد العدالة إلى العرب، وحده، وسيحرر فلسطين، ويحذره (الممثل) ولكنه لا يبالي، وينتضي سيفه، ويخرج.

وتدور حوادث الفصل الثالث (ص ٥٨٥ ــ ٦١٤) في مركز على حدود الوطن العربي، حيث يظهر (صقر قريش) وراء القضبان، وهو مايزال على حماسته لتحرير فلسطين، والممثل يلومه على ذلك، وتدخل إلى المركز مطربة متبذلة فيبادر المدير إلى التوقيع على جواز سفرها، وهو يطري فنها وجمالها، ثم يلتفت إلى (صقر قريش) بعد أن تخرج المطربة، ليسأله عن اسمه وعمره وبلده وغايته من دخول البلد، ويسخر من إجاباته، ويعلن عن شكه فيه، ويتهمه بالتجسس.

ويتلقى المدير كلاماً في الهاتف، فينهض إلى (صقر قريش) فيعتذر إليه، ويخرجه من وراء القضبان، ثم يدخل إلى المركز عدد من الصحفيين ليفجؤوه بآلات التصوير، وبأسئلة

سخيفة هازلة، ويحاول أن يخطب فيهم ليثير حماستهم لتحرير فلسطين، ثم يدخل (مسؤول) يطلب من المدير إعادة (صقر قريش) إلى ما وراء القضبان، وتوفير الهدوء اللازم، ثم يدخل شخص (أجنبي)، ويمضي (المسؤول) معه إلى الداخل، ويصحبهما مدير المركز، ويدرك الممثل خطورة الموقف، فيحث (صقر قريش) على الهرب، ولكن هذا يرفض، ويؤكد عزمه على تحرير فلسطين، فيتركه الممثل، ويخرج، وهو يبكي.

وبعد قليل يخرج (الأجنبي) يتبعه (المسؤول)، وهو يؤكد أنه لا يتخلى عن الكمية التي تطلبها حكومته، ويؤكد (الأجنبي) أن حكومته لا تتخلى عن مجرم غزا أرضها. وبعد شيء من النقاش الحاد، يوافق (الأجنبي)، فيوقع على صك الاتفاق الذي يتضمن تسلم (صقر قريش)، وتسليم ثلاثين ألف طن من مادة غذائية، ثم يدخل رجلان أجنبيان يسلمهما الشرطي (صقر قريش)، ثم يخرج (مدير) المركز من غرفة الاجتماع، يحمل زجاجة خمر، وهو يترنح، فيبشره (المسؤول) بالاتفاق، ويزهى بنجاحه في فرض شروطه على (الأجنبي)، فيهنئه (المدير)، ويؤكد عظمته.

والمسرحية تبدأ بتصوير الجهل والتخلف والفساد والاستغلال والتزييف قد طغى على مظاهر الحياة كلها، فالفرقة المسرحية تتألف من شرذمة من الأفاقين المتشردين الذين لا يعرفون شيئاً عن الفن، ولا يتقنون شكلاً من أشكاله، ولكنهم تحولوا إليه ليزيفوه، ويتاجروا به، مدعين الارتباط بالشعب، والانتماء إليه، ليقودوه إلى جهل أشمل وأعمق.

أما الشعب، كما تصوره المسرحية، فيتسكع على أرصفة المقاهي، يجذبه الفن الرخيص، وينساق وراء التضليل والتزييف، معبراً عن جهل فكري، وتخلف في الوعي السياسي، مندفعاً وراء الجنس والرقصة الخليعة والطرفة البذيئة، والمثقفون فيه، كما يمثلهم مدرس اللغة العربية، يتمسكون بالقشور، إذ لا يتقن أحدهم سوى تصحيح الأخطاء اللغوية والاعرابية.

ومظاهر التقدم الشكلي، التي استطاع (المهرج) أن يخدع بها (صقر قريش) ورجاله حيناً من الزمن، ثم انكشفت، لم تكن سوى مؤشرات إلى تخلف حقيقي، إذ لا يمكن أن يعد من التقدم استيراد أدوات الحضارة من غسالات ومراوح وساعات ونظارات... كما لا يمكن أن يجدي التنافس في استهلاكها، والتغني بأسمائها الأعجمية.

ويزيد ذلك الواقع سوءاً الاستغراق فيه، والجهل بما فيه من تخلف وتزييف وفساد وضعف، بل التصفيق لذلك كله، استحساناً وإعجاباً، والتغني به وعدّه قوة وتقدماً.

وإن ضياع البطل القادم من الماضي إلى الحاضر ليخلص الواقع مما فيه من فساد، وغلبة هذا الواقع، وانتصاره على ذلك المخلص، هو دليل على أن الخلاص لا يمكن أن يتحقق ببطل قادم من الماضي، وفي هذا ما يعلل السخرية من الماضي، ومن البطل القادم منه، لعجزه عن تحقيق الخلاص.

ولعل في ذلك ما يدل على أن الخلاص لا يمكن أن يتحقق إلا بقوة تنبع مع الحاضر، وترتبط به، وإن كانت المسرحية لم تقدم ما يؤكد مثل تلك الدلالة، غير انتقاد الحاضر انتقاداً قاسياً، يمكن أن يعلل بتأخر الحاضر عن تحقيق الخلاص.

ويمكن أن تقارن المسرحية بقصة قصيرة للقاص (زكريا تامر) عنوانها (الاستغاثة)[١٢]. وفيها تصدر استغاثة لا يستجيب لها أحد في ليل دمشق النائمة سوى تمثال لرجل يحمل سيفاً، تسرى فيه الاستغاثة، فيتحرك، ويسير في الشارع ممتشقاً حسامه، إلى أن يستوقفه حارس ليلي يسأله عن شخصيته، فيجيب بأنه «يوسف العظمة»، وزير الحربية، فيسخر منه الحارس، وتقف إلى جانبهما سيارة شرطة، يتعرف الرجال فيها إلى الرجل، ثم يتم نقله إلى رئيس المخفر، ليسخر منه ومن استشهاده في (ميسلون)، ويسأله لماذا لم يهرب، أو لم ينسحب، ثم يقنعه بتسليم سيفه، ثم تنقله السيارة نفسها إلى مبنى محاط بسور وأشجار، ويخف إلى لقائه رجل يلبس ثياباً بيضاء، يؤكد له أنه في فندق فخم من فنادق المدينة، يليق به بوصفه وزير الحربية، ثم يقوده إلى غرفته، ويغلق عليه الباب، ويتنبه (يوسف العظمة) فإذا هو في غرفة خالية، مغلقة، ذات نافذة تسدها القضبان، فيسرع إلى النافذة، ويرسل صرخة استغاثة، فتلتقي بصرخة استغاثة أخرى، تمتزجا في صراخ مديد يتبدد في ليل مهيمن على دمشق النائمة.

والقصة والمسرحية تتفقان في تصوير مخلّص يأتي من الماضي لينقذ الواقع في الحاضر مما هو فيه، ولكنه يعجز عن تحقيق شيء من ذلك، وتتفقان في السخرية المرة، والانتقاد الحاد، مما يؤكد عدم إمكان الخلاص ببطل قادم من الماضي.

---

(١٢) تامر، زكريا «الاستغاثة»، مجلة: الموقف الأدبي، دمشق، العدد ٥ أيلول ١٩٧٢، ص ٣٣.

ويتضح من المسرحيات السابقة بروز الاهتمام بموضوع الحاكم ونظام حكمه بروزاً كبيراً بعد نكسة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧م ، وإن كان قد ظهر شيء من مثل ذلك الاهتمام قبل النكسة ، ولقد أكدت ذلك البروز عدة مسرحيات ، منها (مغامرة رأس المملوك جابر) (١٩٧٠) و(يا سلام سلم الحيطة بتتكلم) (١٩٧١) و(محاكمة الرجل الذي لم يحارب) (١٩٧٢) و(المهرج) (١٩٧٣) .

وعلى الرغم من تأخر تلك المسرحيات ، وعدم ظهورها عقب النكسة مباشرة ، مما أتاح لها إمكان التأمل في أسباب النكسة ونتائجها ، والتعبير عنها تعبيراً يسعى إلى تجاوز الانفعال ، فإن معظم المسرحيات لم تحقق شيئاً من ذلك ، وكانت تعبر عن قلق وضيق وانفعال ، قاد على الأغلب إلى اتهام الحاكم ونظام حكمه ، اتهاماً مباشراً أو غير مباشر ، وتحميله أسباب النكسة ونتائجها .

ولقد اتفقت معظم المسرحيات في تصوير معاناة الشعب ، وما هو فيه من بؤس وقهر وذل وفقر ، تفرضه عليه مؤسسات الحكم وأجهزته ، وسعت إلى تنبيه الشعب ، وإثارة وعيه ، ليدرك دوره في تغيير واقعه ، وحثه على النهوض .

ولقد لجأت معظم المسرحيات إلى المبالغة والمغالاة والتطرف ، في الانتقاد أو السخرية أو تحميل المسؤولية أو التحريض ، مما يؤكد الصدور عن الانفعال ، والحاجة إلى التروي والموضوعية .

ولئن دل ذلك على شيء ، فهو يدل على ما خلفت النكسة في النفوس من آثار عميقة ، من الأسى والألم والفجيعة .

— ٢ —

الفرد المثقف وعلاقته بالسلطة

قبيل حرب السادس من تشرين سنة ١٩٧٣، ومع نهاية الثلث الأول من السبعينيات، بدأ يبرز الاهتمام بموضوع الفرد المثقف، وعلاقته بالسلطة الحاكمة، بوصفه من الطليعة الرائدة، التي ترود آفاقاً جديدة، تسعى إلى نقل مجتمعها إليها، مكافحة، متجاوزة ظروف التخلف التي تحيط بها، زارعة بذرة التغيير، وإرادة التقدم.

ومن المسرحيات التي عبرت عن الاهتمام بمثل ذلك الموضوع متخذة من التاريخ مصدراً لها، مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) (١٩٧٣) لمؤلفها (سعد الله ونوس) و(رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم) (١٩٧٤) لمؤلفها (نعمان عاشور) و(رضا قيصر) (١٩٧٥) لمؤلفها (علي عقلة عرسان).



وتصور مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني)[١٣] لمؤلفها (سعد الله ونوس) رائد المسرح العربي (أبا خليل القباني) وكفاحه لانشاء مسرح عربي في بلاد الشام، أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، في وقت كانت فيه البلاد تشهد بداية التحرك للخلاص من هيمنة الدولة العثمانية، والاستقلال عنها، وتقدم المسرحية مثالاً لنشاط (القباني)، فتصوره وهو

(١٣) ونوس، سعد الله، سهرة مع أبي خليل القباني، اتحاد الكتاب، دمشق، ١٩٧٣، قط وسط، ١٢٨ صفحة.

يقدم إحدى مسرحياته، على الرغم من التحديات الكبيرة التي تواجهه، فتتداخل فصول المسرحية التي يقدمها، وفصول كفاحه في سبيل ترسيخ المسرح العربي، مع فصول كفاح الشعب، في سبيل استقلاله، وتأكيد عروبته.

والمسرحية تقوم على تقسيم خشبة المسرح إلى قسمين، العمق، ويمثل عليه (القباني) مسرحيته (غانم بن أيوب وقوت القلوب) والمقدمة، وفيها يظهر (القباني) وفرقته وعصره، والمسرحية تتألف من جزأين، تبدأ في الجزء الأول (ص ١١ — ٦٨) بظهور المنادي في فرقة (القباني) وهو يدعو الناس إلى حضور مسرحية (غانم بن أيوب وقوت القلوب) ويتقاطر المتفرجون، وفيهم من يرفضون دفع ثمن تذكرة الدخول ويبدأ عرض مسرحية (القباني) في عمق المسرح فيظهر (غانم بن أيوب) وقد خرج إلى ظاهر المدينة ليشارك في دفن صديقه، ولما أراد الرجوع، وجد باب المدينة مغلقاً، فاضطر إلى الاختفاء في شجرة، ثم يفاجأ بقوم يحملون صندوقاً يضعونه في مغارة ويخرجون، فيسرع إلى الصندوق، فيفتحه، وإذا فيه حسناء، يؤخذ بجمالها، وتنهض من رقادها لترجوه أن يأخذها إلى بيته، وتصدر عن المتفرجين تعليقات بذيئة، يرد عليها أحدهم، ثم يختصم بسبب ذلك اثنان من الوجهاء، ويتوقف العرض، ويتدخل (القباني) فيصلح بين الرجلين، ويتغير المنظر في عمق المسرح، فيظهر قصر الخليفة (هرون الرشيد) وفيه قبر قعدت إلى جانبه عجوز، تتحدث عن الحيلة التي دبرتها بصنع القبر لتوهم (الخليفة) أن جاريته الأثيرة لديه (قوت القلوب) قد ماتت، وهي التي أرسلتها مخدرة في صندوق إلى خارج المدينة، وقد فعلت ذلك كله إرضاء لسيدتها (زبيدة) التي تكره تلك الجارية، ويدخل (الخليفة) فيعلم بموت جاريته، فيحزن، ويسقط مغشياً عليه، ثم يدخل (جعفر) الوزير ليخبره أن أصحاب الحاجات في الباب، فيأمر (الخليفة) بذبحهم، ويطرد الوزير، ثم يرقد إلى جانب القبر، وتدخل جاريتان تتحدثان عن (قوت القلوب)، وتنعيان على العجوز تدبيرها المقلب، وتؤكدان أن الجارية لدى (غانم بن أيوب) التاجر الشامي، وينهض (الخليفة)، وقد سمع تحاورهما، فيأمر وزيره، بالبحث عن (قوت القلوب) في الحال.

ويقطع (المنادي) العرض، ليقدم للمتفرجين فصولاً من كفاح (القباني) وعمله في إنشاء مسرح في (دمشق)، ثم يظهر (القباني) وهو يتحدث إلى أعضاء فرقته في أثناء التدريبات ويحثهم على إتقان العمل وتجويده، فهو يتوقع حضور الوالي عرض الليلة ويعلق

(المنادي) فيذكر حضور الوالي (صبحي باشا) العرض ، وتشجيعه (القباني) ، وطلبه منه أن يواصل جهوده ، ثم يظهر (القباني) وأعضاء فرقته ، وهو يعلن عزمه على استئجار منصة عرض في أحد الملاهي ، ليقدم عروضه للجمهور ، ويعلق (المنادي) فيذكر ما سرى في دمشق من معارضة لخطوة (القباني) ، ثم يظهر رجلان في مقهى يتحدثان عما يظهر في البلاد من تغير في الأخلاق والعادات ، ويدخل عليهما (أبو أحمد الكراكوزاتي) صاحب عروض خيال الظل ، ليعبر عن نقمته على عروض (القباني) ويشهر به ، ثم يظهر الشيخ (سعيد الغبرا) في حلقة للذكر وهو يستنكر ما يسمعه من الناس من حديث عن (القباني) ويعلن سخطه عليه ، ثم يظهر (القباني) وأحد أعضاء فرقته ، وهما يتحدثان عن النجاح الذي يحققه المسرح ، ويدخل عليهما الشيخ (سعيد الغبرا) غاضباً ، ليعبر عن استيائه ، ويرد عليه (القباني) بهدوء واتزان ، فيغضب الشيخ ويتشنج ، ثم يتهم (القباني) بالكفر ، ويخرج ، وهو يهدد ويتوعد .

ويدخل (ممثل) و(ممثلة) ليعلقا على ما يجري ، ويشيرا إلى تقلقل الأوضاع في بلاد الشام واضطرابها ، ويذكرا عدم استقرار الولاة وسرعة عزلهم ، ثم يعمد (الممثل) و(الممثلة) إلى تمثيل حركة الولاة وعزلهم بوضع كرسي يرمز للولاية ، يقعد عليه (ممثل) تسلم إليه (الممثلة) قناع الولاية ، ويسلمه (الممثل) الختم ، ثم يعزل بأخذ القناع والختم ، ثم يرد القناع والختم إليه ، دلالة على تعيين وال جديد ، ويؤكد (الممثل) و(الممثلة) أن (القباني) كان يعمل في تلك الظروف القلقة ، ما إن يطمئن إلى وال يشجع المسرح ، حتى يعين وال آخر ، لا يشجع المسرح ولا يحرض عليه ، والبلاد تعاني من الجوع والفقر والغلاء والأوبئة ، ولا همّ للوالي سوى تحصيل الضرائب ، ثم يتدخل (المنادي) فيعلن عن استراحة قصيرة .

وفي الجزء الثاني من المسرحية (ص ٦٩ ــ ١٢٧) يدعو (المنادي) المتفرجين إلى العودة إلى أماكنهم ، وترجع (الممثلة) و(الممثل) إلى الحديث عن حركة تعيين الولاة وعزلهم ، ثم يظهر الشيخ (سعيد الغبرا) ، وهو يخطب متحدثاً عن الوباء الأصفر ، ويرده إلى الفسق والفجور ، ثم يتحدث عن الطوفان ويرده إلى انتشار الرذيلة ، ثم يظهر (القباني) وهو يخبر أحد أعضاء فرقته بعزمه على العودة إلى دار جده ليقدم عروضه فيها ، بعد أن فتر الاقبال على المسرح ، بسبب الغلاء والفقر ، ثم يظهر رجلان في المقهى يذكران الفوضى والاضطرابات في الدولة العثمانية ، وتسلم (عبد الحميد) السلطة ، ويذكران اليقظة في البلاد العربية والرغبة في

الاستقلال، ثم يذكر (المنادي) إعلان السلطان (عبد الحميد) الدستور، ويتنادى الناس معبرين عن فرحتهم بالدستور، ثم يظهر (القباني) مع أحد أعضاء فرقته، وهو مستبشر، ويعلن عن رغبته في بيع قطعة الأرض التي يملكها، لينشىء بثمنها مسرحاً مستقراً، ثم يتحدث (الممثل) و(الممثلة) عن استمرار حركة تعيين الولاة وسرعة عزلهم، ثم يظهر عدد من الرجال في المقهى يذكرون الحرب بين (روسيا) و(الدولة العثمانية)، وسوق الرجال إلى تلك الحرب باسم الجهاد المقدس، وفي أثناء ذلك يظهر الشيخ (سعيد الغبرا) في حلقة للذكر، وهو يدعو الله أن ينصر السلطان، ثم يعلن (المنادي) تعيين (مدحت باشا) والياً على (دمشق)، فيفرح الناس بذلك، لأنه هو صاحب الدستور، ثم يظهر الوالي وهو يعلن عن عزمه على تفقد أحوال الناس، ثم يظهر بعد ذلك وهو يملي على تابعه قراراته بافتتاح المدارس وإنشاء الجمعيات، ثم يسأله عن الفنون والمسارح، ثم يظهر وهو يستقبل (القباني) و(اسكندر فرح)، ويطلب منهما التعاون على تقديم العروض المسرحية، مؤكداً رعايته للمسرح، ثم يظهر الشيخ (سعيد الغبرا)، وقد انفض من حوله مريدوه، وهو لا يتردد في إعلان نقمته على الوالي نفسه، وعزمه على الاتصال بالسلطان، ثم يظهر رجال في المقهى يتحدثون عن منشورات يعزمون على توزيعها، ثم يظهر (القباني) و(اسكندر فرح) وأعضاء الفرقة، وهم يذكرون نجاحهم، وثناء الوالي عليهم، بعد أن حضر العرض بنفسه، ويتحدث (القباني) عن رغبته في إنشاء مسرح مستقر، ثم يظهر رجال في المقهى يذكرون الحركة التي تموج بها البلاد، كما يذكرون نجاح (القباني) وبيعه أملاكه، ليفتتح مسرحاً مستقراً، وينشىء فرقة أحضر لها آنستين من (بيروت)، ثم يظهر (القباني) و(اسكندر فرح) وأحد أعضاء الفرقة، وهم يتحدثون عن النجاح الذي حققوه، وعن استعدادهم لعرض جديد تظهر فيه آنستان، ثم يظهر (أبو أحمد الكراكوزاتي)، وهو ناقم على مسرح (القباني)، ثم يظهر الشيخ (سعيد الغبرا)، وهو يتحدث عن مخاطر المسرح، ثم تعلن (الممثلة) و(الممثل) عزل الوالي (مدحت باشا)، وتخوف (القباني) من قدوم والٍ جديد لا يشجع المسرح.

وتستأنف مسرحية (غانم بن أيوب وقوت القلوب) فيظهر (غانم)، وهو يتودد إلى (قوت القلوب)، ويطلب وصالها، فتذكره بأنها جارية الخليفة، ومن واجبه أن يصونها، فيرعوي، ولكنه يبثها وجده وهيامه، فتميل عليه، وتطلب هي نفسها وصاله ولكنه يعف، ثم يدخل عليهما صاحبه (عبد الرحمن)، ليخبره بقدوم الوزير (جعفر)، فيخرج (غانم)

ويدخل الجند، فيأمرهم (جعفر) فيسحبون (قوت القلوب) ويخرجون بها، ثم تتحدث (الممثلة) و(الممثل) عن عزل (مدحت باشا)، ويظهر (سعيد الغبرا) فرحاً بذلك، وهو يهيىء عريضة احتجاج، ثم تظهر (قوت القلوب) في السجن، والجلاد (مسرور) يعصب عينيها، ويهم بقطع رأسها، ويدخل عليهما (هرون الرشيد) فتؤكد له (قوت القلوب) أن عرضها مصون، فيعفو عنها، ويعدها أن يمنحها للفتى (غانم)، فتستأذنه في البحث عنه، فيأذن لها. ثم يتحدث (الممثل) و(الممثلة) عن وصول الشيخ (سعيد الغبرا) إلى (الآستانة)، ثم يظهر أمام السلطان وهو يلقي خطبة طويلة، يحرضه فيها على المسرح، ثم يظهر الشاب (صالح) وقد التقط (غانم بن أيوب) من الطريق، وآواه لديه، وهو مدنف، يشكو وجده وهيامه، ثم تدخل عليه سيدتان تطلبان المأوى، ويرحب بهما، وتريان (غانم بن أيوب) فتشفقان عليه، مما هو فيه من مرض، ثم تدخل (قوت) في زي رجل، وتسأل السيدتين عن حاجتهما، فتخبرانها ببحثهما عن (غانم) الذي خرج للتجارة، ثم انقطعت أخباره، ويسمع ذلك (غانم) فيتعرف إليهما، وإذا إحداهما أمه، والأخرى شقيقته، ثم يتعرف إلى (قوت) فيلتئم شمل الجميع، ثم يدخل (هرون الرشيد) فيبارك ذلك الاجتماع، ويزوج (غانم بن أيوب) من (قوت القلوب)، ثم يتزوج من أخت (غانم). ويدخل الشيخ (سعيد الغبرا) ليعلن أمر السلطان بإغلاق المسرح، ويدخل دركيان ليسقطا الستارة، ويخربا المسرح، ويعلن (القباني) لأعضاء فرقته عن عزمه على متابعة عمله في مكان آخر، غير يائس، بل منكراً اليأس، مؤكداً ضرورة العمل، لتحقيق النهضة، ثم تتحدث (الممثلة) عن متابعة (القباني) عمله في (مصر)، وتحقيقه هناك النجاح.

ان (القباني) مع فرقته يقود المجتمع إلى تطور جديد، في جانب من جوانب الفن، يتسرب إلى أشكال الحياة كلها، من اجتماع واقتصاد وسياسة وأخلاق وفكر، وهو المسرح، وهو يسعى إلى ذلك كله داخل مجتمع استقرت فيه ثوابت كثيرة، يصعب معها قبول ذلك التطور، ولابد من أن يواجه بالانكار والتحدي والقمع من المنتفعين بالثوابت المستقرة أو المتعلقين بها عن جهل وتسليم.

إن تأميل (القباني) الرعاية والتشجيع في الوالي هو نتيجة طبيعية تقتضيها طبيعة المسرح نفسه، الذي يحتاج إلى حماية وتشجيع، كما تقتضيها طبيعة المرحلة نفسها التي كان

يعيش فيها القباني ، وهو الذي ووجه بتحديات كثيرة ، من أصحاب العقول المتحجرة ، الذين ناهضوا المسرح .

وحتى حين يأتي وال جديد ، لا يرعى المسرح ، ولا يشجع عليه ، فقد كان (القباني) يستمر في عمله ، محافظاً على حماسته ونشاطه وعزيمته ، غير يائس ولا قانط ، ولا متشائم ولا متهاون .

والنهاية التي آل إليها مسرح (القباني) في سورية ، تقدم مثلاً للفنان الذي يرى في فنه رسالة ، لا يتخلى عنها ، فقد تدخل السلطان أخيراً ، وأمر بإغلاق مسرحه ، وإحراقه ، ولكن (القباني) على الرغم من ذلك كله لم يستسلم ، ولم ييأس ، بل ازداد قوة وصموداً ، وازداد عزماً على التضحية ، فهاجر إلى مصر ليتابع كفاحه فيها .

ولقد كان توافق كفاح (القباني) في سبيل تحقيق المسرح ، مع كفاح المنورين في سبيل الدعوة إلى العروبة ، والاستقلال عن الدولة العثمانية ، دليلاً على ما يحس به الشعب من حاجة إلى التغيير ، في المستويات كلها ، وفي جوانب الحياة جميعها ، ودليلاً على كون المسرح نفسه شكلاً من أشكال التحرر من الجمود والثبات والتقليد .



وتصور مسرحية (رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم)[١٤] لمؤلفها (نعمان عاشور) ، ابتعاث الشيخ (رفاعة) إلى باريس ، وتعلمه اللغة الفرنسية ، وعكوفه على ترجمة كتب العلوم منها إلى العربية ، ثم عودته إلى مصر ، ومروره إلى نهاية حياته بسلسلة متعاقبة من الخيبات والاحباطات ، يفرضها عليه الحكام المتتابعون على مصر ، وهم أبناء (محمد علي) ، ومغالبته ذلك كله بالكفاح والعمل الجاد مع أصحابه ، بتعاون وإخلاص ، وكسره أطواق الاحباط طوقاً طوقاً ، وتطلعه الدائم نحو المعرفة والحرية ، على الرغم من كل التحديات ، وإن كان في ذلك كله قد ظل أسير ارتباطه بالسلطة ، مديناً لها في نجاحه .

(١٤) عاشور ، نعمان ، رفاعة الطهطاوي ، أو بشير التقدم ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، قطع صغير ، ١٧٦ صفحة .

والمسرحية تتألف من ثلاثة فصول، وفي الفصل الأول منها (ص ١١ — ٦٨) يظهر (رفاعة) بعد عودته من البعثة، في مدرسة المدفعية، فقد نقل إليها من مدرسة التمريض، وهو يشعر بالضيق، لأنه لا يحقق فيها شيئاً من طموحه، وقد تقدم إلى مديرها الأجنبي يطلب إجازة، وهو ينتظر الموافقة، وفي أثناء الانتظار يسترجع ذكرياته ويدونها، فيذكر يوم رجع من (القاهرة) إلى (طهطا)، يحمل قرار إرساله مع المبعوثين إلى فرنسة، إماماً لهم، ثم يذكر وداعه لأستاذه الشيخ (حسن العطار)، ونصيحته له بأن ينضم إلى البعثة طالباً، ثم يذكر أستاذه في (باريس) السيد (آكوب)، وإشفاقه عليه مما لحق عينيه من تعب، بسبب المطالعة والترجمة، ثم يذكر عيد الحرية في (باريس)، ودعوة صاحبة البيت الذي هو فيه إلى حضور الاحتفال الذي أقامته بتلك المناسبة، ثم يذكر رسالته إلى أستاذه (حسن العطار) يسرد فيها قائمة الكتب التي ترجمها، وقد بلغت اثني عشر كتاباً، ثم يذكر زيارة أستاذه السيد (آكوب) له، وإطلاعه على كتاب الموافقة على عودة البعثة إلى مصر في إجازة، ثم يذكر لقاءه بأهل قريته في (طهطا)، وحديثه لهم عن أهل (باريس) وعاداتهم وأزيائهم وتعلقهم بالحرية، وتخلصهم من كثير من العادات والتقاليد القديمة.

وفي أثناء ذلك كله ما يفتأ (الآذن) يدخل عليه، من غير استئذان، مرة ليقدم له القهوة، وأخرى ليجلب له الماء، وثالثة ليطوي الستائر، وهو يقسو عليه في كل مرة، فيوبخه، ويذكره بجهله وغبائه ويطرده، ولكنه يندم أخيراً، ويغفر له ذلك كله.

ثم يدخل عليه صديقه (فرغلي) فيشكو له ضيقه بمدرسة المدفعية، وأمله في العودة إلى (القاهرة)، ثم يدخل عليه الآذن ليقدم له كتاب الموافقة على منح الاجازة، فيفرح بذلك، فيجمع كتبه وكراساته، ويطوي ستائره، ويمضي إلى (القاهرة).

ويتألف الفصل الثاني (ص ٧٠ — ١١٩) من ثلاثة مناظر، تظهر في المنظر الأول زوجة (رفاعة) وهي تسأل ابنها (علي فهمي) عن كراسة المذكرات التي فقدها والده، فيجيبها بأنه لم يعثر عليها، ثم تعلن (الخادمة) عن وصول قماش ملفوف، فيدرك (علي فهمي) أنها الستائر التي طلبها من (باريس) والتي يعجب والده بها، ويعدها مصافي للنور، ثم يدخل (رفاعة) ومعه صحبه ليحدثهم عن مقابلته (محمد علي باشا) وتمكنه من إقناعه بافتتاح مدرسة للترجمة، ويدخل عليهم خاله (الشيخ فراج) وصديقه الشيخ (فرغلي)

فيفرحان بالنبأ، ثم يدعو (رفاعة) الجميع إلى تناول طعام الغذاء، وبنفسه شيء من الحزن لفقد كراسة المذكرات.

وتدور حوادث المنظر الثاني في مدرسة المترجمين، حيث يظهر عدد من الطلاب يلحون على (الآذن) طالبين مقابلة (رفاعة) ناظر المدرسة ليشكوا له كثرة الدروس، ويصرفهم (الآذن) بسلام، ثم يدخل أصدقاء (رفاعة)، وفيهم (أبو السعود) و (الشيخ فرغلي) و (صالح مجدي) وهم يتشاكون من إرهاق (رفاعة) لهم بالعمل، فقد فرض عليهم الاقامة في المدرسة، والعمل ليل نهار، وقد أنجزوا كثيراً من الترجمات، وهو يطالبهم بمزيد، ثم يدخل عليهم (رفاعة) في حماسة ليخبرهم بأنه سيطوف مع بعضهم في الأقاليم، لاختيار طلاب جدد للمدرسة، ثم يخبرهم أنه أُسند إليهم إصدار مجلة (الوقائع المصرية) باللغة العربية، وعليهم أن يعملوا في تحريرها.

وتدور حوادث المنظر الثالث في بيت (رفاعة)، حيث تظهر زوجته، مع خاله (الشيخ فراج) وهما يذكران (رفاعة) ويشفقان من إخباره بما جد من أمر، وهو مريض قعيد البيت، بعد أن ألغى (الخديوي عباس) مدرسة الألسن، وأوقف (الوقائع المصرية)، ويدخل عليهما (رفاعة) فينكر مرضه، ويؤكد حيويته، ويمازح زوجته، ويستنكر مناداتها له بـ (سيدي)، ثم يدخل عليه ابنه (علي فهمي) ليخبره أن (أدهم باشا) وكيل المعارف ينصح له بقبول قرار نقله ناظراً لمدرسة (الخرطوم) الابتدائية في السودان، ثم يخبره أن أصدقاءه المدرسين ينتظرونه في المكتبة، ويهم بالنزول إليهم، ولكن خاله يمنعه، إشفاقاً عليه من المرض، ثم يدعوهم إلى الصعود إليه، ويخبرهم (رفاعة) بموافقته على قرار نقله، ويؤكد الجميع وقوفهم إلى جانبه، واستعدادهم للانتقال معه، فيشكرهم، ويكتفي بانتقال صديقه (بيومي).

ويتألف الفصل الثالث (ص ١٢٢ ـــ ١٧٦) من أربعة مناظر، تدور حوادث المنظر الأول في بيت (رفاعة) بعد عودته من (السودان) حيث يظهر أصدقاؤه وهم ينتظرون دخوله عليهم من المكتبة التي أمضى يومين يعمل في ترتيبها، ويدخل عليهم ليؤكد لهم أنه غير آسف على ما كان من نقله إلى (السودان) فقد عمل هناك ما كان يعمله في (مصر)، ثم يذكر الأصدقاء وفاة خاله (الشيخ فراج) ووفاة (الخديوي عباس) وتقلد (الخديوي سعيد) ويدخل عليهم (أدهم باشا) ليخبرهم أنه قدم اقتراحاً إلى (الخديوي سعيد) بافتتاح

(مكاتب الملل)، وهي مدارس يجتمع فيها كل من هو راغب في التعلم من أبناء الشعب عامة، واقتراحاً بتعيين (رفاعة) ناظراً عاماً لتلك المكاتب، ويبدي (رفاعة) قلقه، فهو يعلم أن من طبيعة الاستبداد حب الغفلة، ومداومة الحفاظ على الجهل.

وتدور حوادث المنظر الثاني في بيت (رفاعة) حيث تظهر زوجته وهي تحذر (الخادمة) من تغيير ترتيب الكتب في أثناء تنظيفها، وتؤكد لها (الخادمة) أنها لن تفعل ذلك، فقد علمها (رفاعة) القراءة والكتابة، فهو قاعد في البيت، لا عمل له، ينتظر موافقة (الخديوي سعيد) على مكاتب الملل، ويدخل عليهما (رفاعة) ويدعو ابنه، ليشترك الجميع في شرب الشاي، ثم يأبى إلا أن يذهب إلى المطبخ بنفسه ليحضر كأساً لزوجته، وفي غيبته تقدم زوجته لابنها رسالة وصلت إلى (رفاعة) ولكنها لم تطلعه عليها، خشية أن يكون فيها ما يزعجه، ويقرأ (علي فهمي) الرسالة، وإذا هي قرار تعيين والده وكيلاً لمدرسة الحربية، ومنحه رتبة قائم مقام، ويرجع (رفاعة) من المطبخ، فيضيق بالقرار ويقلق، ويسخر سخرية مرة، وتنصح له زوجته بمقابلة (أدهم باشا) فيستجيب لنصيحتها، ويمضي لمقابلته.

وتدور حوادث المنظر الثالث بعد مضي أكثر من سبع سنوات، فيظهر أصدقاء (رفاعة) في ديوان المدارس، بنظارة المعارف، وهم يذكرون الأيام الماضية، فقد عملوا خمس سنوات في المدرسة الحربية، وإذا (الخديوي سعيد) يقدم على إغلاقها، ثم ظلوا بعد وفاته سنة كاملة من غير عمل، إلى أن عينوا في ديوان المدارس، وهم غير راضين، كما أنهم غير متفائلين بولاية (الخديوي اسماعيل) الذي يدعي تطوير مصر، ولكنه لا يهتم بغير الشكل، ثم يتذاكر الجميع ما لدى (رفاعة) لهذا اليوم من أعمال، ويكبر الجميع همته ونشاطه، على الرغم من تجاوزه السابعة والستين، ويذكر (أبو السعود) أن (رفاعة) كلفه بإعداد دراسة عن تعليم البنات، وقد نسي إعدادها، فيقدم له (صالح مجدي) نسخة من كتاب (رفاعة) «المرشد الأمين إلى تعليم البنات والبنين» ويقرأ (أبو السعود) مقاطع من الكتاب، تظهر فيها حماسة (رفاعة) لتعليم البنات، ثم يدخل عليهم (رفاعة) وهو يتقد حماسة، ليخبرهم بمنح رتبة (بك) إلى (صالح مجدي) ويهنئهم بإعجاب (اسماعيل باشا) بهم، ولكنهم يوضحون له أن خطتهم غير خطة (اسماعيل باشا) فيؤكد لهم بأنهم يستطيعون العمل كما يشاؤون، ويذكرهم بأن يكونوا كمصافي الضوء للمعارف العصرية، فهم ستائر النافذة التي تنفتح على

أضواء الدنيا، ثم يؤكد لهم عزمه على إصدار مجلة (روضة المدارس)، ويوزع عليهم بعد ذلك الأعمال والمناصب، بحماسة ونشاط.

وتدور حوادث المنظر الرابع في بيت (رفاعة) حيث تظهر زوجته وهي توصي الخادمة بأن تترك الستائر مسدلة، ثم تشكو من ضيق (رفاعة) بالبيت، وتنقله من ركن فيه إلى ركن، ويدخل (علي فهمي) ليشكو نزق والده وغضبه السريع، ثم يدخل (رفاعة) وقد تجاوز الثانية والسبعين، والخادمة تحاول مساعدته، وهو يرفض، مؤكداً نشاطه، على الرغم من المرض الملم به، ثم يطلب رفع الستائر، فهو يريد الشمس أن تسطع، ولا يحجبها شيء، ثم يأمر ثانية بإسدال الستائر، إذ لا بد منها، فهي مصافٍ للنور، ثم يتحدث عن عزمه على تحويل المجلة إلى صحيفة يومية، ورغبته في نشر الحرية والمعرفة، ويرفض تناول الدواء، وينصح له ابنه بالنوم قليلاً، فيذعن ويتمدد، وتمضي زوجته لتغلق النافذة، فيصيح بها «لا، لا تغلقي النوافذ.. حتى تظل شمس مصر الساطعة باهرة الأضواء، لا تغلقوا النوافذ، الحرية والمعرفة على الدوام»، ثم ينام وهو يحلم بالحرية والمعرفة، وينادي بهما.

إن الاحباط الذي تلحقه السلطة (برفاعة)، يقابل منه بإرادة لا تعرف اليأس أو القنوط أو التشاؤم، وبعزم لا يعرف الخيبة أو القهر أو الضعف، فيستمر في عمله، يصنف ويترجم، غير مبال، بما تفرضه عليه السلطة من قهر وعجز وخيبة وإحباط، مدركاً أن المعرفة هي سبيل الخلاص، ليس خلاصه وحده، فرداً، وإنما خلاص الشعب كله، من الجهل والتخلف والقهر والذل، فالمعرفة هي الطريق إلى الحرية، ولذلك كان يتفانى في العمل، جاداً مخلصاً، لا ييأس، ولا يعجز، ولا يقصر، ولا يسيء، ولا يتخلى، لأنه واع بأنه لا يعمل لنفسه، ولا للسلطة، وإنما للشعب، لأنه واثق بأن المعرفة لا يمكن أن تحد أو تقهر أو تضل أو يحجر عليها، فهي كالشمس، ولابد للشمس من أن تسطع.

إن (رفاعة) ليس بالمثقف الفرد المنعزل، القلق المتشائم، الباحث عن تحقيق ذاته فرداً، الطامع في المناصب والنفوذ والسلطة، المتطلع إلى الشهرة والمجد، على حساب جهل الآخرين وضعفهم وتخلفهم، إن (رفاعة) فرد مثقف، متعلق بالمعرفة، وبالعمل في ميدانها، مع الآخرين، يعملون معه، ويعمل معهم، في اشتراك، وتعاون، وتفاهم، واتفاق، يحدوهم الاخلاص، والصدق وإتقان العمل، ويوحدهم التآلف والحب، والثقة، (رفاعة) يعول عليهم، ويثق بهم، ويعمل لأجلهم، في تضحية، من غير طمع ولا استغلال، ولا سعي وراء

منصب أو لقب أو مال، وهم معجبون به، يقدرونه، حق قدره، ويحبونه، ويحترمونه، يشاركونه ألم النفي، وعذاب البطالة، من غير يأس، ولا قهر ولا ضعف، وكأنهم قد شربوا جميعاً من كأس واحدة.

لقد كان (رفاعة) وصحبه يدركون واعين المسؤولية التي نهضوا بها، وهي نقل العلوم والمعارف من الفرنسية إلى العربية، لتنوير الشعب، وتمليكه المعرفة، لينكر الجهل، وينفي عنه القهر والذل والاستبداد، وكانوا يستمدون قوتهم من إدراكهم مسؤوليتهم، ويبتعثون الثقة من تعاونهم وتآلفهم، ولذلك استسلم (رفاعة) للموت أخيراً برضا، فنام مرتاحاً، مطمئناً، وهو يحلم بالحرية والمعرفة، تاركاً نوافذ داره، مصر، مفتوحة على المعرفة والحرية، تاركاً رفاقه، الذين كانوا معه دائماً، ليتابعوا مسيرته من بعده، غير يائس ولا قانط ولا متشائم ولا خائف ولا هياب، لأنه من قبل لم يكن يعمل وحده، وبذلك لا يكون موته سوى نهاية فرد واحد، ويبقى من بعده رفاقه، ليتابعوا العمل، الذي كانوا فيه معه، جميعاً.

ولقد استطاع (رفاعة) وصحبه أن يقوموا بدورهم في تنوير الشعب، خير قيام، على الرغم من كونهم محاطين بإرادة الحاكم، وسيطرته، يستبد بهم، مثلما يستبد بالشعب كله، كما يشاء، فقد نقلوا إليه من العلوم الحديثة، ما يبصره بطريقه إلى المعرفة والحرية، وقد انتقوا، فأحسنوا الانتقاء، فكانوا كما وصفهم (رفاعة) نفسه، ستائر النوافذ المفتوحة على الشمس الساطعة، تصفي النور، وتنقله هادئاً، رقيقاً، لطيفاً، وكانت وسيلتهم إلى القيام بذلك الدور والنجاح فيه العمل بإخلاص وإتقان، وثقة وتفاؤل، وعزيمة لا تفل ولا تقهر، واتحاد كلمتهم، وتعاونهم واتفاقهم ووفاقهم جميعاً، وإدراكهم دورهم، ووعيهم به.

إن ما أحيط به (رفاعة) وصحبه من إحباط وقهر، وإضعاف، كان قادراً على دفعهم إلى الاستسلام، والولاء للسلطة، والتخلي عن الشعب، والتقصير في العمل، والاساءة فيه، ولكن (رفاعة) وصحبه، كانوا، في اتحادهم وتعاونهم وعزيمتهم ووعيهم بدورهم وصدقهم وإخلاصهم، أكبر من كل ما أحيطوا به، وأقوى.



وتصور مسرحية (رضا قيصر)[١٥] لمؤلفها (علي عقلة عرسان)، الكاتب المسرحي الروماني (بلاوتوس) وهو يسعى إلى التوفيق بين رغبته في التعبير عن قضايا الشعب الروماني، ورغبته في نيل رضا قيصر، ويقدم لذلك عدة مسرحيات أمام قيصر، محققاً فيها هذا التوفيق، ولكن قيصر يغضب عليه، وينفيه إلى مقلع للرخام، فتضنيه الأعمال الشاقة ويتعب، ثم يضطر أخيراً إلى الخضوع، فيركع أمام قيصر، ويذل، فيكسب رضا (قيصر)، ولكنه يفقد دوره في التعبير عن قضايا الشعب، إذ يصبح مسؤولاً عن قضايا الفكر والثقافة، يوجهها، ويسيطر عليها، بما يحقق به رضا (قيصر).

والمسرحية تتألف من ثلاثة فصول، وفي الفصل الأول (ص ٧ ــ ٤٣) يظهر (الطفيلي) وهو يشكو جوعه، ثم يدخل (بلاوتوس) فيلومه على التقصير في التدرب على دوره، ثم ينادي (باكخيس) ليوجه إليها اللوم نفسه ويعاتبها في انصرافها إلى عشاقها، ثم يعمل على تحقيرهما ويذكرهما بأنهما عبدان، فيردان عليه ذلك، ثم يسخران من اعتماده على اليونان اعتماداً كبيراً، فيؤكد أنه يستعير الشخصيات والحوادث والأمكنة والأزمنة اليونانية ليتحدث بوساطتها عن قضايا المجتمع الروماني وأنه يضطر إلى ذلك كي ينال رضا (قيصر) ويحوز إعجابه، ثم يدعوهما إلى الاستعداد لأداء دورهما في العرض، ويوصيهما بإتقانه، فسيحضره (قيصر)، وهو يعول كثيراً على حضوره، ثم يبدأ بتقديم مشهد من مسرحية يقوم هو نفسه بالتمثيل فيها، فيمثل دور أب يزور عشيقة ابنه التي تمثل دورها (باكخيس)، ليعاتبها في إغواء ابنه، ولكن العشيقة تفلح في إغوائه هو نفسه، وتقوده إلى مخدعها، وينهض (قيصر) ليعنف (بلاوتوس)، ويلومه على هذا العرض الذي يفسد به الشباب ويهين الشيوخ، ويعتذر إليه (بلاوتوس)، ويؤكد سلامة فكرته، ولكن غضب (قيصر) يشتد ثم يخرج وهو يهدد ويتوعد طالباً من (بلاوتوس) أن يتحدث عن (روما) وعن شعبها، ويقعد (بلاوتوس) مهموماً يفكر في موضوع جديد، يحظى به برضى (قيصر)، على حين يسخر منه (الطفيلي) ويشمت به، ويحرض عليه (باكخيس). ولكنها لا تستجيب إليه، وتقترح مساعدة (بلاوتوس)، ثم تخرج بصحبة (الطفيلي) تاركين (بلاوتوس) وحده يفكر.

في الفصل الثاني (ص ٤٥ ــ ٨١) يظهر (الطفيلي) و(باكخيس) وهما يذكران (بلاوتوس) ويتحدثان عن إمكان نجاح عرضه الجديد وفوزه برضا (قيصر) وتؤكد

(١٥) عرسان، علي عقلة، رضا قيصر، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٥، قطع وسط، ١٢٦ ص.

(باكخيس) أن (بلاوتوس) سيخسر الشعب ، إذا فاز برضا (قيصر) ، ثم يدخل عليهما (بلاوتوس) ليطلب منهما الاقتراب من مقصورة (قيصر) ، ومراقبته ثم إخباره بما يظهر عليه من انفعالات في أثناء العرض ، ويسبق العرض مصارعة يتم فيها غرس رمح ذي ثلاث شعب في صدر عبد ، وتنقل (باكخيس) وصفاً للمصارعة ، ثم يوجه (بلاوتوس) تعليماته إلى (بوبيليوس) ، ويدفعه إلى ساحة التمثيل ، ليمثل دور النبيل (فلافيوس) ، ويبدأ العرض ، فيشيد (فلافيوس) بانتصار (روما) على (هانيبال) ، ويعلن أنه يعتق عبيده ابتهاجاً بهذا النصر ، وتسرع (باكخيس) إلى (بلاوتوس) لتخبره بظهور ملامح الرضا على وجه (قيصر) . ثم يدخل (ماركوس) على (فلافيوس) ليكشف زيف ادعاءاته ، ويطالبه بوفاء ماله عليه من ديون ، ويحرج (فلافيوس) ويطلب إمهاله ، فقد أعتق عبيده كلهم ، وهو لا يملك شيئاً ، فينكر (ماركوس) ذلك ، ويؤكد أنه يحق له امتلاك (فلافيوس) وفقاً للقانون الروماني ، فيجعل منه عبداً يبيعه أو يذبحه إذا لم يجد من يفتديه ، وتسرع (باكخيس) إلى (بلاوتوس) لتخبره أن الغضب قد بدا على وجه (قيصر) وترجوه أن يكف عن متابعة العرض ولكنه يصر على الاستمرار فيه ، ويتوسل (فلافيوس) مستجدياً الناس طالباً منهم أن يفتدوه وهو يذكرهم بأنه نبيل وعضو في مجلس الشيوخ ، ولكن لا أحد يشتريه ، وعندئذ يقرر (ماركوس) أن يخرج به كي يذبحه . وهنا تدرك (باكخيس) الخطر الذي سيتعرض له (بلاوتوس) ، فتقنع (الطفيلي) بعد لأي بالدخول إلى ساحة العرض لتمثيل مشهد ارتجالي وإنقاذ (بلاوتوس) ، ويدخل (الطفيلي) ساحة العرض ليؤكد أنه فارس شجاع لا تصمد أمامه قلعة من القلاع ، وتدخل (باكخيس) لتتحداه بجمالها وفتنتها ، وتدعوه إلى مائدتها ، فينهار أمامها راكعاً ويقر بهزيمته ، ويدخل عليهما (بلاوتوس) ليجلد (الطفيلي) ويؤكد لـ (قيصر) أن هذا المشهد ليس من العرض المقرر ، ولكن هذا لا يفيده في شيء ، إذ ينهض (قيصر) غاضباً ، لينكر عليه إهانة نبيل من نبلاء (روما) وعضو من أعضاء مجلس الشيوخ ، ويحاول (بلاوتوس) الدفاع عن نفسه فيزداد غضب (قيصر) ، ويأمر بسوقه إلى المقلع ليعمل في الأشغال الشاقة فيسوقه الجند ويخرجون به . ويبقى (الطفيلي) ليعبر لـ (باكخيس) عن شماتته بما لحق (بلاوتوس) من غضب (قيصر) ويؤكد لها عزمه على اللحاق بـ (قيصر) فتعاتبه في شماتته وتشفق على (بلاوتوس) ولكنها تتفق معه في أمر الانضمام إلى (قيصر) .

في الفصل الثالث (ص ٨٢ ـــ ١٢٦) يظهر (بلاوتوس) في مقلع لصخور المرمر

وهو متعب وأحد الجند يأمره بالعمل ، ويحذره من القعود والتفكير ، ثم يظهر (الطفيلي) في ممر يؤدي إلى غرفة (قيصر) ، وبصحبته (باكخيس) ، وهي تشجعه على المرور بالحرس في ثبات حتى يتحقق لهما الوصول إلى (قيصر) ، وهما يحلمان بالانضمام إلى عبيده والاستمتاع بموائده ، ثم يظهر (بلاوتوس) ثانية في مقلع المرمر وهو يشكو التعب ، ثم يلتجىء إلى أحد زملائه ليشرب مما لديه من ماء ويتسلى معه ببعض الحديث ثم يعود إلى عمله سريعاً قبل أن يجلده الجندي ، ثم يظهر (الطفيلي) و(باكخيس) وقد دخلا على (قيصر) يعرضان عليه أن يمتلكهما ، ويؤكد (الطفيلي) أنه يحسن النصيحة على حين تؤكد (باكخيس) أنها تحسن منح المتعة ، ويوافق (قيصر) على ضمهما إلى ممتلكاته من العبيد ، فيفرحان بذلك فرحاً ، ثم يظهر (بلاوتوس) في مقلع المرمر وهو قاعد يفكر والجندي يهدد ، وحين يبتعد عنه ينضم إليه أحد زملائه وينصح له بتقديم التماس إلى (قيصر) ثم تظهر (باكخيس) في حضرة (قيصر) وهي تعرض عليه أن يسمح للطفيلي بأن يخطب في مجلس الشيوخ وتؤكد له أن الطفيلي سيكشف عن أعداء له في ذلك المجلس فيوافق (قيصر) على ذلك ، ثم يظهر (الطفيلي) وهو يتدرب على الخطبة ، وتدخل عليه (باكخيس) فيتمازحان ثم يعبر كلاهما عن رغبتهما في رؤية (بلاوتوس) في مقلع المرمر ويعزمان على التنكر للوصول إليه ، ثم يظهر (بلاوتوس) في المقلع وهو يكتب التماساً لقيصر ، ثم يظهر (الطفيلي) و (باكخيس) متنكرين في زي سيدين من أسياد روما ، ويدخلان إلى المقلع هازئين بالحرس ثم يتقدمان من (بلاوتوس) ، و (الطفيلي) شامت به لما يناله من عذاب و (باكخيس) تلومه على ذلك ، ثم يحدثانه ويسألانه عن السبب الذي قاده إلى المقلع ثم ينصحان له بتقديم التماس إلى (قيصر) فيركع أمامهما ويتوسل إليهما أن يرفعا الالتماس الذي كتبه إلى (قيصر) فيعدانه بذلك ويخرجان حاملين التماسه ، ثم تظهر (باكخيس) و (الطفيلي) في حضرة (قيصر) و (باكخيس) تتوسل إليه كي يسمع التماس (بلاوتوس) ويظهر (الطفيلي) عطفاً شديداً على (بلاوتوس) ويبكي مؤكداً تألمه لمرأى الناس في المقلع ويعرض صراحة بقسوة (قيصر) ثم يحاول قراءة الالتماس الذي كتبه (بلاوتوس) ولكنه لا يفلح ، لأنه يشمئز من عبارات الخضوع التي ملأ بها الالتماس ، وتتدخل (باكخيس) فتقترح أن يحضر (بلاوتوس) ليقدم التماسه بنفسه ، ويوافق (قيصر) ويأمر (الطفيلي) بإحضاره ، فيخرج ، وتبقى (باكخيس) بصحبة (قيصر) لتعرض بقسوته ، وتقدح في غروره ويظهر (قيصر) بعض الغضب ثم يميل عليها ليجني بعض المتع ، ثم يظهر (بلاوتوس) في المقلع وهو يودع زميله وإذ يرجوه هذا أن

يحدث (قيصر) في أمر البائسين في المقلع ينكر عليه (بلاوتوس) طلبه ويمضي مع (الطفيلي)، ثم يظهر (بلاوتوس) و (الطفيلي) و (باكخيس) في حضرة (قيصر) ويركع (بلاوتوس) أمامه ويبكي ويتوسل ويعتذر ويؤكد أنه يمنح نفسه لـ (قيصر) كما يؤكد أنه همه كان دائماً رضاه، فيمنحه (قيصر) رضاه على شرط أن يوقع باسمه على كل ما يقدم إليه فيوافق وهو يدرك أنه قد خسر نفسه، ويعينه (قيصر) مسؤولاً عن الفكر وقضاياه وعن كل ما يكتسب ويؤلف ويمنحه لقب نبيل، ويخرج الجميع ما عدا (الطفيلي) الذي يبقى وحده ليعبر عن اشمئزازه من (بلاوتوس) وينتقده بحدة وقسوة مؤكداً أنه قد نسي شهوة الطعام التي كانت تسيطر عليه وأنه لن يذل بعد اليوم لأجل موائد (قيصر) ولكن لأنه عبد ولا يملك طعام يومه فهو مضطر إلى سؤال الحاضرين طالباً منهم أن يتبرع أحد منهم بإضافته على مائدته.

إن تخلي (بلاوتوس) عن الشعب، وخضوعه لسيطرة (قيصر) وركوعه أمامه، وقبوله أن يكون حارساً على المؤلفات، يسيطر عليها بما يوافق رضا (قيصر)، لا بما يخدم به الشعب، هو نتيجة طبيعية، ليس لما عاناه (بلاوتوس) من عذاب في مقلع المرمر، وإنما لما كان يحمله من قبل من رغبة في نيل رضا (قيصر)، وكان يسعى سعياً حثيثاً إلى تحقيق تلك الرغبة، حتى ليمكن القول، استنتاجاً مما يبديه من لهفة شديدة إلى نيل رضا (قيصر)، وحرص على رضاه، إنه كان على استعداد للتخلي عن الشعب، والخضوع لسيطرة (قيصر)، من غير أن يمر بتجربة النفي إلى مقلع المرمر، ومعاناة العذاب الجسدي فيه.

وليس الخضوع لسيطرة (قيصر) هو وحده النتيجة الطبيعية لما كان يحمله (بلاوتوس) من قبل من رغبة في نيل رضا (قيصر)، بل إن تخليه عن الشعب، هو نفسه نتيجة طبيعية، لما كان يحمله تجاه الشعب من قبل، فهو لم يكن ملتزماً بقضايا الشعب التزاماً صحيحاً، فقد كان يسعى إلى التوفيق بين التعبير عن قضايا الشعب، والسعي إلى نيل رضا (قيصر)، وكان يستعير الأشخاص والحوادث اليونانية، ليعبر من خلالها عن مشكلات الشعب وقضاياه، ولا يجرؤ على التعبير المباشر الصريح، وكان دوره لا يتجاوز انتقاد الشعب نفسه.

ولقد كان (بلاوتوس) بعد ذلك كله يسيء إلى (الطفيلي) و(باكخيس)، وهما عبدان لديه، يعملان في تمثيل مسرحياته، وكان يحتقرهما، ويغلظ لهما في القول، ويضربهما

بالسوط ، ولا يعطيهما ما يكفيهما من طعام ، وهما من طبقة في الشعب كان ينتمي هو نفسه إليها ، فقد كان عبداً ، ثم تحرر ، وحسْبه بعد ذلك أنهما زميلان له في العمل الفني ، الذي يسعى من خلاله ، كما يزعم ، إلى الارتباط بالشعب .

ولئن دل ذلك كله على شيء فإنه يدل على أن (بلاوتوس) كان منذ البدء يسعى إلى رضا (قيصر) فحسب ، في أثرة ضيقة ، وأنانية مفرطة ، وخضوع تام ، وخوف شديد ، وحرص أشد ، وكان يتخذ من الفن وسيلة إلى ذلك ، يدعي من خلاله الارتباط بالشعب ، والاهتمام بمشكلاته وقضاياه ، وهو يتاجر بذلك كله ، ويسخره في سبيل تحقيق ذاته ، فرداً .

إن المسرحية تقدم مثالاً للفنان الأديب الذي يدعي الارتباط بالشعب ، والتعبير عن قضاياه ، وهو لا يخلص في ذلك الارتباط ، ولا يتخذ منه قضية ، يعيش لأجلها ، يكافح فيها ، بل يسعى بنفسه إلى الحاكم ، وهو الذي يدعي الارتباط بالشعب ، ويحاول أن يحدث توازناً في الارتباط بالطرفين ، ولكنه لا يفلح ، بل ينساق أخيراً إلى التخلي عن الشعب ، والارتباط المطلق بالحاكم ، والخضوع له ، لاخضاع الشعب ، بدلاً من الارتباط به .

وهي تدين بذلك الكاتب الذي لا يصدق في الارتباط بالشعب ولا يحسن الالتزام بقضاياه ومشاكله ، وتؤكد أنه سيتخلى عن الشعب ، إذا لم يتخذ من ارتباطه به قضية يكافح لأجلها .

وهي تؤكد أن الأسلوب التوفيقي ، الذي يظن الأديب أن باستطاعته أن يوفق من خلاله بين ارتباطه بالسلطة ، وارتباطه بالشعب ، هو أسلوب مدان لأنه يقود حتماً إلى التخلي عن الشعب ، والولاء للسلطة .



وفي المسرحيات الثلاث السابقة كان المثقف يعمل في ظل الحاكم ، يخافه أو يرتجيه ، ولا يمتلك حريته ، مما لا يتيح له إمكان الارتباط الصحيح بالشعب ، والوصول إليه ، وتلك هي قضية المثقف ، في علاقته بالحاكم .

وهي قضية لا تتعلق بمشكلة الحرية ، فحسب ، كما صورتها مسرحية (رضا قيصر) ، وإنما هي قضية تتعلق بمشكلة بناء المجتمع ، وتطويره وخلاصه من الجهل والتخلف والمرض

والقهر والقمع، والسير به نحو المعرفة والتقدم والصحة والعزة والحرية والعدل، كما صورتها مسرحيتا (سهرة مع أبي خليل القباني) و(رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم).

ومن هنا لا تبدو معالجة قضية العلاقة بين المثقف والحاكم تعبيراً عن مشكلة الحرية في المجتمع، فحسب، ولاسيما في شكلها الأولي، حرية التعبير، وإنما تبدو تعبيراً عن مشكلة جذرية، هي مشكلة بناء المجتمع وتطويره، والسير به نحو تقدم حضاري، شامل.



ويلاحظ في المرحلة الممتدة من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٧٥م والحافلة بكثير من الحوادث الكبيرة أنه لم يظهر من المسرحيات التي تتخذ من التاريخ مصدراً لها غير عدد قليل، ظهر معظمه في الستينيات. ولكن مثل ذلك العدد يمكن أن يعد كثيراً بالنسبة إلى التأليف المسرحي عامة، في سورية ومصر، حتى إنه من الممكن أن تعد تلك المسرحيات ممثلة لاتجاه واضح ومتميز في حركة التأليف المسرحي، التي ماتزال ناشئة، لا يكاد عمرها في القطرين يزيد على القرن الواحد.

ويلاحظ أن المسرحيات التي ظهرت في تلك المرحلة متخذة من التاريخ مصدراً لها، كانت تعبر عن قضايا سياسية متصلة بالحاضر، فقد عالجت موضوعين من أهم الموضوعات وأكثرها خطراً، وهما موضوع الغزو الخارجي ومقاومته، وموضوع الحاكم ونظام حكمه، ولكن معالجتها كانت تتسم بالعاطفية والمثالية، فقد لجأت إلى تضخيم قوة العدو، وما يلحقه بالشعب من دمار، ونادت بالسلم والمثل العليا، وأكدت ضرورة انتصار الحق، بما يحمل من موجبات انتصاره، لا بفضل القوة، كما لجأت إلى تبرئة الحاكم، وتأكيد نزاهته، وإدانة بطانته، وتصويرها فاسدة، وحملت الشعب مسؤولية التقصير في الدفاع عن الوطن، وإن كانت غايتها من ذلك تنبيهه، وإثارة وعيه.

ويلاحظ أيضاً الالحاح على دور الفرد، حاكماً ومحكوماً، وإذا ما سعت بعض المسرحيات إلى تأكيد دور الجماعة، فقد كانت تعتمد على الفرد القائد للجماعة، وكان الفرد يحمل من الطاقات والمطامح أكثر مما يستطيع تحقيقه، وأكثر مما يساعده الظرف المحيط به على تحقيقه، وكان غالباً ما يواجه بالاحباط والتضييق، فيضطر إلى التضحية والفداء

الفردي ، وهو ما قاد بعض المسرحيات إلى التعبير عن نزوع صوفي ، يحمل شكلاً من أشكال التمرد أو الثورة ، ولكنه لا يحقق قيمة ثورية ، ولم تقدم مسرحية ما صورة للشعب وهو يكافح ، ولم تعبر عن ثقة به ، وتفاؤل بإمكان تحقيق أهدافه ، على الرغم من سعي بعضها إلى تحريض الشعب ، وتعليمه معنى الكفاح ، وانطلاقها من الثقة به .

ولئن دلت الموضوعات على شيء فهي تدل على أن المسرحيات كانت تتخذ من التاريخ مصدراً لها لتعبر من خلاله عن قضايا تتصل بالحاضر ، وأن التاريخ لم يكن غاية بذاته .

ولعل في هذا ما يقتضي كشف موقف المسرحيات من التاريخ ، وتوضيح فهمها له ، وهو ما سيحاوله الباب الثاني .



الباب الثاني

الرؤية الفكرية

١ــ الفصل الأول :

الموقف من التاريخ.

٢ــ الفصل الثاني :

فهم التاريخ.

الفصل الأول

الموقف من التاريخ

— ١ —

التغني بالماضي وتمجيده

تعبر معظم المسرحيات التي ظهرت في سورية ومصر، في المرحلة الممتدة من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٧٥، متخذة من التاريخ مصدراً لها، عن موقف من التاريخ أولي جداً، فيه قدر كبير من الانفعال بالماضي، والاعجاب به، وليس فيه غير قدر قليل من التأمل الموضوعي، ولا تكاد تُستثنى من ذلك غير بضع مسرحيات.

وهو موقف قائم على الحرية في العلاقة مع التاريخ، إذ يتم الانطلاق منه في حرية كبيرة، ومن غير التزام بحقائقه، وحين يتم تحقيق شيء من هذا الالتزام، فإن طريقة عرض الحقائق، تدل على حرية كبيرة في فهمها، والتصرف بها.

وهو موقف من التاريخ ينسجم والغاية من اتخاذه مصدراً، وهي التعبير بوساطته عن موضوعات وقضايا تتصل بالحاضر، وليس تقديم عمل أدبي يبتعث التاريخ، ويحافظ عليه، ويتصل به، ويكون التاريخ بالنسبة إليه غاية بذاته.

ولذلك يبدو من التعسف الاحتكام إلى حقائق التاريخ، لتحديد موقف المسرحيات من التاريخ، لأنه احتكام لا يمكنه توضيح حقيقة الموقف في شيء، وقصارى ما يمكنه فعله هو تحديد مدى محافظة المسرحيات على حقائق التاريخ، وهو مالم تبال به المسرحيات نفسها، إن موقف المسرحيات من التاريخ، لا يمكن تحديده بغير تحديد نوع انفعالها بالماضي، وطبيعة علاقتها معه.



وعلى الرغم من أن الصفة الغالبة على معظم المسرحيات في موقفها من التاريخ هي الانفعال، وفي علاقتها معه، هي الحرية، يمكن ملاحظة قدر غير قليل من الاختلاف بين مسرحية وأخرى، في موقفها من التاريخ، يتيح إمكان تصنيف عدة أنواع من المواقف، مختلفة، متميزة، متنوعة، ارتبطت بالواقع، وتطورت بسبب عوامل مستجدة فيه.

ومن أول تلك المواقف وأقدمها، التغني بالماضي، فقد وقفت مسرحيات كثيرة من التاريخ موقف التغني بالماضي، والاعجاب به، وعبرت عن تقديره تقديراً، يكاد يصبح تقديساً، على الرغم مما قد يكون فيه من هنات.

ومن تلك المسرحيات (ميسلون) (١٩٤٦) للشاعر (بدر الدين الحامد) و(غروب الأندلس) (١٩٥٢) للشاعر (عزيز أباظة) و(صقر قريش) (١٩٥٦) لمؤلفها (محمود تيمور) و(دار ابن لقمان) (١٩٦١) لمؤلفها (علي أحمد باكثير) و(الراهب) (١٩٦١) لمؤلفها الدكتور (لويس عوض).



وتمجد مسرحية (ميسلون) الملك (فيصل)، وتظهر حبه لوطنه، فتصوره أرقاً، دائم التفكير في أمور الوطن، وما يتهدده من أطماع الغزاة، وتثير مشاعر الأسف لاضطراب ملكه، وتجعل من سقوطه رمزاً لسقوط الوطن، والمسرحية تجعل موافقته على شروط (غورو) مقرونة بموافقة الوزراء، وبما يحدث في البلد من فتنة واضطراب، كما تسند إلى أخيه قرار إطلاق النار على المتظاهرين المطالبين بتوزيع السلاح عليهم ليتصدوا للفرنسيين، بعد حل الجيش، ثم تسند إليه قرار الحرب، وتوجيه المتطوعين إلى (ميسلون) للتصدي للفرنسيين، وفي المسرحية يحب الضابط (هشام) الفتاة (هيفاء)، ويتفقان على قرن فرحة الزفاف بفرحة النصر على الغزاة، ويستشهد الضابط في (ميسلون)، وتلبس حبيبته ثياب الحداد.

وتمجد مسرحية (غروب الأندلس) (عائشة) أم (أبي عبد الله)، وتظهر شجاعتها وذكاءها، وقدرتها على التخطيط للأمور، فهي تتآمر على زوجها، وتحرض عليه شقيقه (الزغل)، محاولة استخلاص ولاية العهد لابنها (أبي عبد الله)، ناقمة على ضرتها، خائفة من أن تؤول ولاية العهد إلى ابنها، وفي المسرحية تحب (بثينة) (محمد بن سراج) ولكنها تحرم

لقاءه، وتضطر إلى منح نفسها إلى (يحيى)، كي يطلق الرجال المخلصين للوطن من سجنهم، والمسرحية لا تعد سقوط (الأندلس) خسارة جزء من بلاد المسلمين فحسب، بل تعده خسارة مَعْلَمٍ من معالم الدين، وترد ذلك السقوط، في بعض أسبابه إلى انصراف المسلمين عن دينهم.

وتمجد مسرحية (صقر قريش) أمير الأندلس (عبد الرحمن الداخل) فتظهر ذكاءه وشجاعته وحماسته، وتلح على إبراز استعداده للتضحية، والتوجه نحو هدفه، من غير انشغال بشيء آخر غيره، وتجعل من هناته ونقائصه سمات وخصائص تميزه، فهو يتفاءل بنعل له، أحمر اللون، ينتعله حين يريد الغزو، أو الاقدام على أمر جلل، وهو يستدعي العراف ليقرأ له طالعه، حتى غدره بخصمه القديم (أبي الصباح)، بدعوته إلى المبارزة، وهو ضيف لديه، يبدو أمراً بطولياً، يدافع فيه عن نفسه، والمسرحية تصوره عزوفاً عن الهوى، لا يشغل به فؤاده، فلا تصبيه جاريه، ولا تقدر على استمالته حسناء، بل إنه ليضحي ببعض الحسان، ويسوقهن إلى الموت، ولا يبالي بأخريات، لكي يحقق المجد، والمسرحية تجعل منه أخيراً بطلاً دينياً، يسير بإرادة الله، ويسعى إلى إعلاء كلمته.

وتعلي مسرحية (دار ابن لقمان) من (شجر الدر) و(فخر الدين) و(أحمد)، فالسلطانة (شجر الدر) تقهر الصليبيين، وتأسر قائد إحدى حملاتهم، وهو الملك (لويس التاسع) وتعامله بالحسنى، وتقبل منه بنصف الفدية المتفق عليها، وتطلق سراحه، وهي تبرز له ولاخوته، وهم أسرى لديها، وتحدثهم، وتؤانسهم، وتسمح لهم بلقاء زوجاتهم، والاجتماع بهن. و(فخر الدين) يجند العامة، ويوزع عليهم السلاح ويقودهم إلى حرب الصليبيين، متحدياً بذلك المماليك، الذين كانوا يستأثرون بالجيش، مما يجعله عرضة لحقدهم وكراهيتهم، وهو يرفض أن يصبح سلطاناً، كما يرفض أن يتزوج من السلطانة (شجر الدر) على الرغم من إعجابه بها، لأنه لا يريد إحداث فرقة في البلاد، ولذلك يزج بنفسه في المعركة وحيداً، ويستشهد. و(أحمد) يستسلم للصليبيين، كي يتجسس عليهم، ويخدعهم، ويفلح في الايقاع بهم غير مرة، مع قدرته على الاحتفاظ بثقتهم به، والمسرحية تظهر بعد ذلك التمجيد للماضي قدراً غير قليل مما كان فيه من مثالب، منها اختلاف المماليك، وانقسامهم على أنفسهم، وعدم إخلاصهم في الولاء للسلطان، وفساد أخلاق السلطان نفسه، وتهافته على الملذات والموبقات، وفي المسرحية يحب (أحمد) (ناعسة)، ولكنه يؤجل الزواج بها إلى ما بعد

تحقيق النصر على الصليبيين، ويكن (فخر الدين) في نفسه الاعجاب بـ (شجر الدر)، وهي تكن له الاعجاب أيضاً، ولكن أحداً منهما لا يصارح الآخر بما في نفسه، ويصرف كل منهما مشاعره إلى الوطن، ثم يستشهد (فخر الدين) وتظل (شجر الدر) وفية لذكراه. والمسرحية تلح على إبراز القيم الاسلامية، من تسامح وعفو وإخاء، وتجعلها أساساً لمواقف (شجر الدر) وأفعالها، وتدير كثيراً من النقاش حولها، بين المسلمين والصليبيين، وبين بعض الصليبيين، وبعضهم الآخر.

وتشيد مسرحية (الراهب) بالراهب (أبا نوفر) وتمجده، فتظهر ذكاءه وشجاعته، وقدرته على تسيير الأمور وإدارتها، واتخاذ القرار الحاسم، فهو يقود ثورة (الاسكندرية)، ويديرها، ويخطط لها، ويتخذ أخطر القرارات التي تغير في مجراها، والمسرحية تعد هناته ونقائصه سمات تميزه، فهي ترد تشدده في الحكم على (فيلامينه) إلى حبه لوطنه، وتمسكه بدينه، لأن (فيلامينه) فلاحة مصرية مسيحية، أحبت ضابطاً رومانياً وثنياً، وهي تعد اشتهاءه جسد الراقصة (مارتا)، ورغبته في وصالها، ورفضه توبتها، سقوطاً مأساوياً، يزيد من نبله، ويعليه، وفي المسرحية يُقمع الحب باسم الوطن، إذ يدان حب (فيلامينه) ضابطاً رومانياً، ويعد خيانة، ويصدر عليها بسببه حكم بالإعدام، والمسرحية بعد ذلك تقدر تمسك الراهب (أبا نوفر) بدينه، وتشدده فيه، وتزمته، وتجعله يحلم بتكوين إمبراطورية عالمية، الاسكندرية عاصمتها، والمسيحية ديانتها، وفرعونها (قسطنطين).



لقد مجدت المسرحيات التاريخ، بتمجيدها فرداً واحداً، على الأغلب، أو بتمجيدها بضعة أفراد، أحياناً، ويمكن أن تلاحظ عدة عناصر مشتركة اعتمدت عليها في تمجيد الأفراد، من أبرزها أربعة عناصر، هي مكانة الفرد، كأن يكون حاكماً، أو ربيب حاكم، أو زعيماً دينياً، أو قائداً شعبياً، ومقدرته على قمع مشاعر الحب، أو السيطرة عليها، أو توجيهها، أو تأجيلها إلى حين، وما يحمله من قيم دينية، أو مايدعو إليه من أفكار دينية ينادي بها، أو يدعيها، أو يحترمها، ويقدر مظاهرها الاجتماعية، وأما ما في أولئك الأفراد من

هنات ونقائص ومثالب، فكانت تسوغها، وتجعلها سمات تميزهم، أو تعتذر لها بتفردهم، أو تصورها لتجعل تمجيدهم أكثر بهاء وتألقاً.

إن معظم الأفراد الذين مجدتهم المسرحيات كانوا من عظماء الرجال وسادتهم، فهم من الحكام أو من ربيبي الحكام، أو من الزعماء. فالملك (فيصل) في مسرحية (ميسلون) ملك، وهو ابن (الشريف حسين) قائد الثورة العربية. و(عائشة) في مسرحية (غروب الأندلس) هي زوجة السلطان (أبي الحسن)، أمير (غرناطة)، وهي تتفوق على ضرتها الحسناء الرومية، بانتمائها العربي. و(عبد الرحمن الداخل) في المسرحية التي تحمل لقبه (صقر قريش) عنواناً، سليل البيت الأموي، وأمير الأندلس، و(شجر الدر) في مسرحية (دار ابن لقمان) هي زوجة السلطان، وقائد الجند، وعلى الرغم من أن (أحمد) في المسرحية نفسها، واحد من أبناء الشعب، فهو مولى الأمير (فخر الدين)، وربيب (شجر الدر). و(أبا نوفر) في المسرحية التي تحمل لقبه الديني (الراهب) عنواناً، هو زعيم ديني، وربيب الحاكم (آخيل) والي (الاسكندرية).

ومن العناصر المشتركة في المسرحيات، والتي يقوم عليها تمجيد الماضي، تسويغ الهنات والنقائص، وعدها من المفاخر والمميزات، أو سردها في شكل يبدو التمجيد إلى جانبها أكثر بهاء وتألقاً، ففي مسرحية (ميسلون) يقبل الملك (فيصل) بإنذار الجنرال (غورو)، ويحل الجيش، ولكن يتم تسويغ ذلك بموافقة الوزراء أنفسهم، وبما يحدث في البلاد من فتن، وشقاق، وفيها أيضاً تطلق النار على المتظاهرين المطالبين بتوزيع السلاح والتصدي لجيش الفرنسيين، ولكن يتم الاعتذار لذلك بإسناد أمر إطلاق النار إلى شقيق الملك، ليسند بعد ذلك إلى الملك أمر الحرب. وفي مسرحية (غروب الأندلس) تتآمر (عائشة) مع بعض الرجال على زوجها السلطان (أبي الحسن)، وتحرّض عليه شقيقه (الزغل)، لتضمن ولاية العهد لابنها (أبي عبد الله) دون (يحيى) ابن ضرتها الرومية الحسناء، وعلى الرغم من أن الدافع لذلك كله شخصي، فالمسرحية تقدم ذلك التآمر عملاً ثورياً، غايته إنقاذ الملك من السقوط، وتبرز (عائشة) حصيفة ذكية حسنة التدبير، وفي مسرحية (صقر قريش) يعد تطيّر (عبد الرحمن الداخل) سمة خاصة تميزه، وتعد قسوة قلبه وغلظته، وشدته على الرجال والنساء فضيلة، ويعتذر لذلك كله بسعيه إلى المجد وبناء الدولة، وتصور دعوته ضيفه (أبا الصباح) إلى النزال بالخنجر ثأراً نزيهاً يسترد به كرامته، وفي مسرحية (دار ابن لقمان)

يظهر اختلاف المماليك، بعضهم مع بعض، وانقسامهم، واستئثارهم بالجيش، وحقدهم على (فخر الدين) وسوء ظنهم به، وتوجسهم خيفة من (شجر الدر)، مثالب تجعل من انتصار الشعب في مصر على الحملة الصليبية، انتصاراً مشرفاً، تزيده مثالب الحكام بهاء وقوة وعظمة. وفي مسرحية (الراهب) يعد تشدد (أبا نوفر) في الحكم على (فيلامينه) دليلاً على إخلاصه لوطنه، وتمسكه بدينه، ويتم التغاضي عن اشتهائه هو نفسه جسد الراقصة (مارتا)، ومراودته لها عن نفسها، ورفضه توبتها، بل يعد ذلك كله سقوطاً مأساوياً يزيد من نبله، ثم يعد حلمه بإنشاء امبراطورية عالمية، عاصمتها الاسكندرية، وديانتها المسيحية، حلماً مشروعاً، جديراً بالتعظيم والتقدير والتقديس، ولا يقارن بشيء ألبتة من طغيان الامبراطورية الرومانية، التي يسعى هو نفسه إلى الخلاص منها، بل إلى تقويضها.

ومن العناصر المشتركة في المسرحيات أيضاً، والتي يقوم عليها تمجيد الماضي، والأفراد، تصوير الحب يقرن بالوطن، يضحى به في سبيله، أو لا يتحقق حتى تتحقق للوطن حريته. ففي مسرحية (ميسلون) يهوى الضابط الشاب (هشام) الفتاة (هيفاء) ويتفقان على قرن فرحة الزفاف بفرحة النصر على الغزاة، ويمضي (هشام) إلى (ميسلون)، ليشارك في صد جيش الفرنسيين، فيسقط شهيداً، وتلبس (هيفاء) ثياب الحداد. وفي مسرحية (غروب الأندلس) تتمنى (بثينة) على (محمد بن سراج) أن يكتم حبه، لأنها تخشى من كيد منافسه في حبها (يحيى)، ثم تضطر إلى منح نفسها إلى (يحيى)، لكي يطلق الرجال المخلصين للوطن من سجنهم، ثم تصد عن حبيبها، وتعتذر إليه بفقدها عذريتها، ولكنه يغفر لها، ويؤكد هواه، ثم يودعها ويمضي إلى حرب (الاسبان). وفي مسرحية (صقر قريش) يضحي (عبد الرحمن الداخل) بالحب غير مرة في سبيل تحقيق مأربه في الوصول إلى الامارة، فهو يتخلى عن عدد من الجواري، تعلقن به، واحدة إثر أخرى، بل يضحي بإحداهن، ويسوقها إلى الموت، ليحقق النصر على عدوه، كما يتخلى عن (أميرة القصور) التي كانت قد تعلقت به، وبذلت مالها لأجله، وألفت من حوله الأعوان والمؤيدين، ولا ذريعة له غير الرغبة في تحقيق المجد. وفي مسرحية (دار ابن لقمان) يتم تأجيل زواج (أحمد) من (ناعسة) إلى ما بعد الانتصار على الغزاة، أما (شجر الدر) فتكتم مشاعرها نحو الأمير (فخر الدين)، ويضحي هو بمشاعره، في سبيل وطنه، ويمضي إلى المعركة، ليستشهد، وتظل (شجر الدر) تذكره، وتستوحي مشاعره في كفاحها، وفي مسرحية (الراهب) لا يأذن الراهب (أبا نوفر)

لـ (فيلامينه) في الزواج من (أرمان) ، لأنه لا يريد لفتاة مصرية مسيحية ، أن تتزوج من فتى روماني وثني ، وإذ تخالف إرادته يحكم عليها بالاعدام ، لأنه يعدها خائنة الوطن والدين .

وتبدو المسرحيات جميعاً متفقة في تصور الحب مناقضاً للوطن ، أو شاغلاً عنه ، يجب قمعه ، أو توجيهه ، أو تأجيله ، أو التضحية به ، من أجل خدمة الوطن ، وتأكيد الاخلاص له ، ولم تقدم شكلاً يتفق فيه الحب والوطن ، ويتطابقان ، فيغدو الوطن والحب قضية واحدة ، لا تناقض فيها ولا افتراق ، الكفاح فيهما واحد ، والنكبة فيهما واحدة .

كما تبدو المواقف التي تصورها المسرحيات مصطنعة ، وتحتاج إلى قدر غير قليل من القدرة على الاقناع والتأثير .

والعنصر الأخير ، من العناصر المشتركة في المسرحيات ، والتي يقوم عليها تمجيد الماضي ، هو تصوير الدين دافعاً لأفعال الرجال وأعمالهم ، وهدفاً من أهدافهم ، بدرجات مختلفة ، أو عرفاً اجتماعياً ، لابد من مراعاته على الأقل ، ففي مسرحية (ميسلون) لا يبرز شيء من المعاني الدينية ، ولكن الملك (فيصل) يحرص على مراعاة رجال الدين والاحتفاء بهم ، فيستقبلهم في حفل تتويجه ، ويودعهم وهو يغادر سورية ، بعد سقوط ملكه ، وتؤكد مسرحية (غروب الأندلس) أن سقوط الأندلس هو خسارة لبلاد المسلمين ، ونتيجة لضعف المسلمين وتفككهم ، وعدم تمسكهم التمسك الصحيح بدينهم ، وهي تصور أحد الرهبان يؤكد ذلك ويوضحه . وفي نهاية مسرحية (صقر قريش) يقف (عبد الرحمن الداخل) ليعلن أنه فعل ما فعل بإرادة القدر ، الذي تخيره لمثل تلك الأفعال ، التي لم يكن له فيها يد ولا خيار ، ويؤكد أن ما أقدم عليه من أفعال لم تكن له من غاية فيها سوى إعلاء كلمة الله ، ونصرة دينه ، ونشره في بقاع الأرض . وفي مسرحية (دار ابن لقمان) تصدر (شجر الدر) عن قيم الاسلام وتعاليمه في معاملتها الأسرى ، فتكرمهم ، وتحسن ضيافتهم ، وتبرز لهم بنفسها ، كما يصدر (فخر الدين) عن مثل ما صدرت عنه في طلبه الشهادة ، وقتاله الصليبيين دفاعاً عن الاسلام والمسلمين . وفي مسرحية (الراهب) يعلن (أبا نوفر) عن حلمه في إنشاء امبراطورية عالمية ، عاصمتها الاسكندرية ، وديانتها المسيحية ، وهو يزاوج بين شعوره الديني ، وعاطفته الوطنية ، ويقيم بينهما تطابقاً ، ويسعى إلى بناء دولة ، على أساس ديني ، وهو نفسه راهب ، وزعيم ديني .



وتدل المسرحيات على انفعال بالتاريخ، وتأثر به، تأثراً عاطفياً، يقوم على الاعجاب والاندهاش، ويسعى إلى إثارة الاعجاب والاندهاش أيضاً، ولا يحمل إلا قدراً قليلاً من الادراك الموضوعي الهادىء المتزن، ولعل أفضل أمثلته تبرز في مسرحية (دار ابن لقمان).

والاعجاب بالماضي «متمثلاً في عظمائه»، ظاهرة بدائية، مترسخة في وجدان الأفراد والجماعات، حتى إن (كارلايل) ليدعوها «غريزة فطرية» ويقول فيها «إن إجلال العظماء عقيدة فطرية في طبيعة الانسان، لا تزول مهما اعتورها من الفساد والوهن، وإجلال العظماء باق ما بقي الانسان»(١).

وإذا كانت المآسي، ولا سيما الإغريقية منها، قد اتخذت العظماء، من ملوك وقادة، أبطالاً، صورتهم يحملون نقائص تقود إلى سقوط مروع، يبعث في النفس الألم والشفقة، ويطهرها منهما، فإن المسرحيات السابقة اتخذت العظماء، من حكام وربيبي حكم، تمجد بهم الماضي، لذلك كانوا لا يسقطون، حتى نقائصهم كانت توجه إلى ما يؤكد عظمتهم، وإذا ما سقط أحد منهم، فليس بسبب نقص فيه، وإنما بسبب أمر آخر، يؤكد عظمته، كانتحار (أبا نوفر) رغبة منه في فداء مصر.

ويلاحظ أن المسرحيات السابقة قد صدرت بين عامي (١٩٤٥) و(١٩٦١) مما يتيح إمكان القول إن الموقف من التاريخ في المسرحيات التي اتخذت من التاريخ مصدراً لها كان يتصف حتى مطلع الستينيات بالاعجاب بالماضي وتقديره، والتغني به، ويطغى عليه التأثر، والانفعال.

وعلى الرغم من أن المسرحيات التي صدرت في مرحلة تالية كانت تحمل بعض ملامح ذلك الموقف، فقد كانت تعبر عن موقف آخر، مختلف، وهو تفسير التاريخ تفسيراً جديداً.

---

(١) كارلايل، توماس، الأبطال، تر. محمد السباعي، كتاب الهلال، القاهرة، العدد ٣٢٦ فبراير، ١٩٧٨، ص٢٣.

— ٢ —

تفسير التاريخ تفسيراً جديداً

ظهرت في الستينيات في سورية ومصر مسرحيات تتخذ من التاريخ مصدراً لها، لا لتمجده، وتتغنى به، فحسب، بل لتفسره أيضاً تفسيراً جديداً، أي لتكشف فيه عن معنى جديد، أو لتحمله معنى جديداً، تسعى إليه، وتقصده.

ومن تلك المسرحيات (سليمان الحلبي) (١٩٦٥) لمؤلفها (ألفريد فرج)، و(مأساة الحلاج) (١٩٦٦) للشاعر (صلاح عبد الصبور)، و(ابن الأيهم الازار الجريح) (١٩٦٦) للشاعر (سليمان العيسى)، و(ثأر الله) (١٩٦٩) للشاعر (عبد الرحمن الشرقاوي).

وتقدم مسرحية (سليمان الحلبي) تفسيراً جديداً لمقتل (كليبر) على يد (سليمان الحلبي)، تحدد فيه الدافع إلى القتل بالعقل الذي يدرك الظلم، ويرى البغي، فينشد العدل، ولكي يحققه، يضطر إلى القتل.

إن (سليمان الحلبي) فرد وحيد، قادم من (حلب) إلى (القاهرة) طالباً للعلم، في (الأزهر)، طامحاً إلى أن يكون قاضياً، يحكم بالحق، ويقيم العدل، ويرفع الحيف، وينفي الظلم، فيرى (القاهرة) موئل العلم، ومنهله، حيث (الأزهر)، قد ديست، وعاث فيها الطغاة فساداً، يبنون الباطل، ويهدمون الحق، ويديلون للظالم من المظلوم، ويرى الشعب جريحاً، يتنزى في آلامه، هدمت مساكنه، وحرقت، وقتل أبناؤه وشردوا، وفرض عليه الذل والهوان، لا يستطيع فعل شيء، حتى الشباب فيه لا يرتجون غير الصبر.

ويزيد من معاناته رؤيته أحد أفراد الشعب يبطش بالشعب، وهو (حداية) يسلب الناس أموالهم، ويهددهم، ويقطع عليهم الطريق، ويعلق لهم المشانق، ليضيف إلى قهرهم قهراً، وإلى ذلهم ذلاً، ويقضي على بعض ما بقي لهم من رمق، ثم يتفتح وعيه حين يسلم قاطع الطريق إلى المستعمرين ليوقعوا به القصاص، إذ يتنبه إلى أنهم هم أنفسهم قطاع طريق، ولا ولاية لهم على الشعب، ولا حق لهم في القصاص، ولا يمكنهم أن يقيموا العدل، ثم يرى ابنة قاطع الطريق، بعد أن أسلم أباها للمستعمرين، قد سقطت، وغدت متاعاً رخيصاً، في يد الجند، فيحس بمسؤوليته في سقوطها، ويدرك أنه لكي يقيم الحق، قد صنع باطلاً، ولكي يحقق العدل، قد ارتكب ظلماً، ويحار في الأمر، كيف يحقق العدل؟ ويفكر، ويتأمل، ويطيل التفكير والتأمل، ثم يهديه عقله المحض، وتفكيره الحر، إلى ضرب رأس قوى البغي.

إن (سليمان) مدفوع بعقله، وهو فاعل وحده، ولم يكن أجيراً لأحد، ولم يقتل لحساب أحد، ولا لغاية شخصية، ولا لهدف فردي، بل قتل من أجل الحق، وبدافع المعرفة، فحسب، فكان قتله هادئاً، عاقلاً بارداً.

لم يكن (سليمان) أداة للقتل بيد متآمرين، ولم يكن مدفوعاً بنقمة شخصية وغضب فردي، ولم يكن مدفوعاً بشعور ديني، ولا حس قومي، بل كان عقلاً محضاً، وفكراً خالصاً، عانى الظلم، ورأى الحق مهدوراً، فرأى الدفاع عن الحق، وإقامة العدل.

ولم يكن (سليمان) محترفاً للقتل، فقد قتل كارهاً، وقتل مضطراً، قتل بعد أن قاضى المتهم، وحاكمه، وأدانه، لقد أدرك أنه هو نفسه القاضي والجلاد، في آن واحد، بل لم يكن جلاداً، وإنما كان قاضياً اضطر إلى وضع قناع الجلاد على وجهه.

«إن (سليمان الحلبي) شخصية عقلانية خالصة، هي جوهر الثورة الفرنسية التي خانها أبناؤها، وهي جوهر الثورة في أزهى عصور الفكر العربي الاسلامي، ثورة العقل المتوحد. وعندما يثور العقل، فثورته تكون فعلاً من أجل العدالة، تكون فعلاً من أجل الآخرين. في مواجهة الفساد والظلم والاستعباد وقف سليمان يفعل، وفي وقفته ترى جبين المعتزلة يشمخ في جلالة ومهابة، وتحس أنه امتداد واتصال لحركة الاعتزال، في موقفه اعتزال، ولكنه اعتزال فعَّال، إنه عقل فعّال، من أجل العدالة، ولكنه كان يرث أكثر من تراث، لعلنا نتبين فيه نموذج المتوحد عند (ابن باجه) في الفلسفة الاسلامية، في بلاد المغرب، بل لعلنا

نتبين فيه (حي بن يقظان) يبحث عن الحقيقة ، ويكتشفها ويعيشها منفرداً ، ولعلنا نتبين فيه كذلك فلسفة (ابن رشد) من المغرب ، يتجسد في إنسان عربي ، من المشرق ، إن (سليمان الحلبي) هو ابن لتراث عربي إسلامي عريق ، هو نموذج للعقل المتوحد من أجل الحق والحرية والعدالة »[٢] .

إن المسرحية تأتي بجديد ، في تفسيرها دافع (سليمان) إلى قتل (كليبر) ، وهو تفسير يغني التاريخ ، ويضيف إليه ، وإن كانت المسرحية لا تمتلك من وثائق التاريخ ما تقوي به تفسيرها وتدعمه ، فإنها تملك من سلامة التفكير ورجاحته واتزانه وحصافته ، ما يمنح ذلك التفسير احتمالاً كبيراً ، وإمكاناً ، لا يمكن أن يدفع أو يرد ، وإن كان لا يمكن أن يثبت ويحتج له .



وتقدم مسرحية (مأساة الحلاج) تفسيراً جديداً لحياة (الحلاج) وموته ، فتصوره متمرداً ، يرى الفقر والجوع والبؤس في مجتمعه ، فيتأمل في ذلك ، ويطيل التأمل ، ثم يخلع خرقة الصوفية ، التي تعزله عن الناس ، وينزل إليهم ، ليدعوهم إلى الله ، واصفاً لهم ما هم فيه من حالة ، يردها إلى ظلم الحكام ، ويحرضهم عليهم ، ويدعوهم إلى التمثل بصفات الله من قوة وعزة وعدل وفعل ، منكراً البؤس والشر والظلم ، ويكون ذلك كله سبباً في سجنه ، ومحاكمته ، وإلصاق تهمة الكفر به ، والقول بالحلول ، ثم صلبه ، في قصد من الحاكم إلى تحويله من ثائر أو متمرد ، إلى زنديق أو كافر ، ورغبة منه في الانحراف بأفكاره وتشويهها ، وخنق ما قد تثيره في الناس من وعي .

إن المسرحية تفسر تصوف (الحلاج) بتمرده على مجتمعه ، وتعده ثورة على الحكام ، وترى في شطحاته تأملات في المجتمع ، وما فيه من شرور ومفاسد اجتماعية واقتصادية وسياسية ، ثم تجعل من نزعه خرقة الصوفية ، ونزوله إلى الناس ، لاشاعة الأفكار الصوفية ، شكلاً من أشكال الاصلاح ، بالكلمة ، لا بالسيف ، اختاره (الحلاج) بعد معاناة ، فأثار

(٢) العالم ، محمود أمين ، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ، ط . أولى ، ١٩٧٣ ، ص ٢٣٨ .

غضب الحاكم، ونقمته عليه، وتجعل من الكفر، والقول بالحلول، تهمة باطلة، لفّقها الحاكم، لا ليجيز قتله، فحسب، بل ليضلل العامة في أمره، ويصرفها عما أراد لها (الحلاج) من أن تقوم به من تغيير.

وقد أوضح (صلاح عبد الصبور) في «تذييل» المسرحية، رأيه في (الحلاج) صراحة، وهو الرأي الذي بنى عليه مسرحيته، فقال «فمما لاشك فيه إذن أن (الحلاج) كان مشغولاً بقضايا مجتمعه، وقد رجحت أن الدولة لم تقف ضده هذه الوقفة، إلا عقاباً على هذا الفكر الاجتماعي»[٣].

ولعل الذي يشجع على تقديم ذلك التفسير، ولكنه لا يدعمه، غموض شخصية (الحلاج)، وتناقض الأخبار عنه، واضطرابها، وكثرتها، وكثرة ما نحل من أخبار وأقوال، وما أضيف إلى سيرته من حكايات وقصص، جعلت منه أسطورة شعبية، يمتلك من الأخبار المضافة، أكثر مما يمتلك من الأخبار الصحيحة، التي أصبح من الصعب تحقيقها.

ولقد أشار (المعري) في (رسالة الغفران) إلى كثرة ما افتُري على (الحلاج)، ولم تكد تمضي على وفاته أكثر من مئة عام، فقال فيه «وكم افتري للحلاج.. وجميع ما ينسب إليه مما لم تجر العادة بمثله، فإنه المين»[٤].

والتفسير الذي تقدمه المسرحية لحياة (الحلاج) وموته، ليس تفسيراً جديداً، تأتي به المسرحية، نفسها، وإنما هو تفسير كان المستشرق الفرنسي (لويس ماسينيون) قد سبق إليه، في مقالة له عنوانها «دراسة عن المنحنى الشخصي لحياة: حالة الحلاج الشهير الصوفي في الاسلام»، وفيها يعد (الحلاج) ثائراً سعى إلى «الاصلاح الأخلاقي الشامل للجماعة الاسلامية... وكانت له مراسلات فيها هداية روحية، مما هيأ له الخوض في السياسة العامة.. وكان الأمل معقوداً عليه في العمل في هذا السبيل»[٥].

ويعترف مؤلف المسرحية بتأثره في تفسير حياة (الحلاج) وموته بتفسير (ماسينيون)

---

(٣) عبد الصبور، صلاح، مأساة الحلاج، ص ٢٠٦.

(٤) المعري، أبو العلاء، رسالة الغفران، تح. د. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة ط. خامسة، ١٩٦٩، ص ٤٥٣.

(٥) بدوي، عبد الرحمن، شخصيات قلقة في الاسلام، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٤٦، ص ٧٠.

فيقول «وقد كان لمقال (ماسينيون) أكبر الأثر في لفتي إلى سيرة هذا المجاهد الروحي العظيم»[٦] وهو تأثر تؤكده المسرحية في مواقف كثيرة.

فالمستشرق (ماسينيون) يرى أن (الحلاج) كان «يريد أن يجد كل إنسان الله في أعماق نفسه» و«يريد بالناس العودة إلى الأساس الأول، مصدر الأفكار العليا ومصدر كل فهم.. وما أشكال الشعائر وضروبها إلا وسائط يجب تجاوزها إلى الحقيقة الالهية التي تنطوي عليها»[٧]، وهذا مضمون ما ينطق به (الحلاج) في المسرحية أمام جمع من الناس[٨].

و(ماسينيون) يرى «أن (حامداً) الوزير، وقد شاء التحرز من أن يكون في موضع التهمة بقتل (الحلاج) زعم في نفسه أنه إنما قام بتنفيذ حكم الاعدام في ثائر عاص، تاركاً المسؤولية كلها تقع على عاتق القضاة والشهود، المسؤولية عن شرعية الحكم بإعدامه لأنه مبتدع خارج عن سنة الدين»[٩]، وهو نفسه ما تقوم عليه المسرحية في بنائها العام، ويتمثل في المسرحية بدخول مبعوث من الوزير إلى قاعة المحكمة ليقدم إلى القضاة كتاباً يخبرهم فيه أن الدولة قد سامحت (الحلاج) فيما يتهم به من تحريض العامة، ويطلب منهم أن ينظروا في أمر زندقته فحسب[١٠].

ولكن على الرغم من تأثر المؤلف بتفسير (ماسينيون)، فهو يصدر في جوانب كثيرة من تفسيره عن معاناة ذاتية، وعن إحساس بروح عصره.

فالمسرحية تجعل (الحلاج) شاعراً، أو كالشاعر، يعاني عذاب الكلمة، ويحمل مسؤوليتها، ويحار في الخيار بين السيف والكلمة، لأداء رسالته إلى المجتمع، ولكنه ما يلبث أن يقرر سريعاً خيار الكلمة، وهو مدرك مسؤوليته عنها، وثقل الأمانة التي يحملها، بعد اختيارها، ولذلك يقدم دمه فداء كلماته، مصداقاً لها، يغذوها بها، لتكون من بعده أسطورة، تغني الوجدان، وتحييه[١١].

---

(٦) عبد الصبور، صلاح، مأساة الحلاج، ص٢٠٥ ـ ٢٠٦.
(٧) بدوي، عبد الرحمن، شخصيات قلقة في الاسلام، ص٦٧.
(٨) عبد الصبور، مأساة الحلاج، ص ٧٧ ـ ٧٨.
(٩) بدوي، عبد الرحمن، شخصيات قلقة في الاسلام، ص ٧٩.
(١٠) عبد الصبور، صلاح، مأساة الحلاج، ص ١٩٠ ـ ١٩١ ـ ١٩٢.
(١١) المصدر السابق، ص ١٣٦ ـ ١٤١.

ولقد أكد المؤلف ذلك في كتابه «حياتي في الشعر»، حيث قال «ألقت المسرحية قضية دور الفنان في المجتمع، وكانت إجابة (الحلاج) هي أن يتكلم، ويموت، فليس (الحلاج) عندي صوفياً فحسب، ولكنه شاعر أيضاً، والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند الغاية نفسها، وكان عذاب (الحلاج) طرحاً لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي باطراح مشكلات الكون والانسان عن كواهلهم هو غايتهم، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الانسانية على كواهلهم، وكانت مسرحيتي (مأساة الحلاج) معبرة عن الايمان العظيم الذي بقي لي نقياً لا تشوبه شائبة، وهو الايمان بالكلمة»[١٢].

ولقد حظي التفسير الذي قدمته المسرحية لحياة (الحلاج) وموته بموافقة كثير من النقاد، ونال إعجابهم، ولم يلق اعتراضاً ما، وأثار لديهم قدراً غير قليل من الاهتمام بشخصية (الحلاج)، ويمثل ذلك قول (محمود أمين العالم) «إن حياة (الحلاج) في تراثنا العربي هي في الحقيقة قصة استشهاد بطولي من أجل الحق والعدل والمحبة، وهي احتجاج وجداني رائع نبيل على مفاسد عصره في أواخر القرن الثالث الهجري، وبداية الرابع. واستشهاد (الحلاج) قيمة بشرية باقية يغني بها الانسان في كل عصر، إن أخطر ما تتميز به حياة (الحلاج) هو أنه لم يقف عند حدود الرياضات الباطنية والمجاهدات الروحية، للحد من شهوات النفس والوصول إلى نور الحق بالحرمان والمحبة، وإنما حرص (الحلاج) على أن ينزل إلى دنيا الناس، فلا ينعزل عنها، بل يسعى إلى إشاعة النور في الأرض، حرباً على المفاسد والمظالم، وتوكيداً لروح العدالة والحق والمحبة في الانسان، ومن أجل الانسان، وكان سلاحه إلى هذا كله هو الكلمات، هو الأغنيات، هو المكاشفات، هو المعاناة الصادقة الصافية، ولعله في هذا أن يكون نموذجاً فريداً للشاعر الداعية كأصفى ما يكون الشعر، وأنبل ما تكون الدعوة»[١٣].

ومن ذلك قول (سامي خشبة) وهو يدرس شخصية (الحلاج) في المسرحية، بوصفه أحد أبطال المقاومة «جوهر الحقيقة هو أن (الحلاج) قد رفض عصره، وانطلق لكي يغيره، ويشارك بمعرفته وكلماته مع من قرروا أن يغيروا وجه العصر الملتاث، وهذا هو موقفه الذي

---

(١٢) عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، ط. ثانية، ١٩٨١، ص١٦٥—١٦٦.
(١٣) العالم، محمود أمين، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، ص٢٥٨—٢٥٩.

اختاره، أن يرفض عصره، وأن يتمرد على قصور العقل الانساني فيه، وأن يلجأ إلى وسيلة روحية أو عقلية، تساعده على مضاعفة طاقة الادراك والشعور لديه»[١٤].

ومن ذلك أيضاً قول (جلال العشري) «كان توفيقاً من الشاعر أن عرض قصة حياة (الحلاج) بما فيها من جهاد ونضال ومأساة موته، بما فيها من نبل وتضحية واستشهاد، هذا العرض الذي يجعل صاحبها واحداً من كبار القديسين والشهداء»[١٥].

ويمكن أن يعد من أسباب ذلك الاعجاب الذي حظي به التفسير الذي قدمته المسرحية لحياة (الحلاج) وموته، هو الطابع الوجداني الغنائي الذي قدم به الشاعر ذلك التفسير، وأحاطه بقدر غير قليل من حسه وانفعاله، وقد كان ذلك التفسير جزءاً ملتحماً في شكله ومضمونه، بتجربته الشعرية، التي كانت قد نضجت وازدهرت وحظيت بمكانة مرموقة في حركة الشعر العربي الحديث، مما جعلها ترفد التفسير وتقويه وتمنحه رسوخاً وتماسكاً.

إن المؤلف يردد على لسان (الحلاج) كثيراً من المشكلات أو الأفكار أو القضايا التي كان قد رددها هو نفسه من قبل في كثير من قصائده، بل ترد على لسان (الحلاج) تعبيرات وألفاظ كانت قد وردت من قبل في قصائده، ويمكن أن تعد المسرحية «امتداداً وتطويراً للمضمون الذي سبق أن عبر عنه الشاعر في قصيدته (أقول لكم)»[١٦].

ويعد من أسباب ذلك الاعجاب ما لشخصية (الحلاج) لدى الناس حتى اليوم من منزلة دينية رفيعة، فهو يعد ولياً، وصوفياً زاهداً، وشهيداً، بذل دمه، وقتل ظلماً وغدراً، وماتزال سيرته الشعبية معروفة لدى كثير من الناس، وطبعاتها الشعبية الرخيصة تتجدد، وماتزال بعض أبياته الشعرية محفوظة لدى العامة.

ويمكن أن تضاف إلى تلك الأسباب أيضاً ظهور المسرحية في مرحلة من تاريخ العرب الحديث، تأجج فيها حس الثورة، وتعاظم معنى الفداء، والتضحية، وبرز مفهوم التزام الشاعر بقضايا أمته، وتعبيره عنها، وتضحيته في سبيلها، ففي عام ١٩٦٥ كان إعلان

---

(١٤) خشبة، سامي، شخصيات من أدب المقاومة، ص ٣٥.
(١٥) العشري، جلال، مأساة الحلاج، مجلة الكتاب العربي، القاهرة، ع ٢٩ أكتوبر ١٩٦٦ ص ٤٤.
(١٦) العالم، محمود أمين، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، ص ٢٦٥.

منظمة التحرير الفلسطينية، تتويجاً لعمليات فدائية سابقة، وتعبيراً عن نضج المقاومة الثورية المنظمة، لدى الشعب العربي الفلسطيني.

ويبدو اختيار (الحلاج) لتقديم تفسير جديد لحياته وموته، يحمل هموم العصر وقضاياه، عملاً لا يخلو من مغامرة، قد لا تتيح إمكان الرؤية السليمة، فقد أضيفت إلى سيرة الحلاج أشياء كثيرة، حتى ليمكن القول «إذا أراد إنسان أن يدرس (الحلاج)، فيجب عليه ألا ينسى أنه أمام أسطورة، لا غير»(١٧).

ويزيد إمكان الرؤية السليمة صعوبة «أن تغذية أسطورة (الحلاج) وإنماءها عبر السنين، وحتى هذه الأيام، لا يقصد منه مجرد بحث عقلي ينكر دعاوي (الحلاج)، أو يدافع عنها، بل يقصد تضخيم صورة، لتكون نموذجاً، يجب على الأنظار أن تلتفت إليها لتسير وراءها، بحثاً عن الحلول الوهمية»(١٨).



وتقدم مسرحية (ثأر الله) تفسيراً جديداً لحياة (الحسين) واستشهاده، ينقض الجانب السياسي، في حياته واستشهاده، وينفيه، ليؤكد الجانب الديني وحده، فيجعل منه داعية يسعى إلى إلقاء موعظة، وإظهار حق، مجذوباً نحو استشهاده، عارفاً به، خالصاً في سعيه لأجل الحق وحده، من غير مأرب دنيوي، أو غاية شخصية.

فالمسرحية تصور (الحسين) زاهداً، متصوفاً، داعية حق وعدل، ومنافحاً عن مبدأ انتهك، وفتى من أوائل الفتيان، يتصف بالشهامة والنبل، والكرم والاباء، والصراحة والصدق، يرفض الخداع والمكر وتزييف القول، يثور لأجل الحق وحده، ولأجله يخرج من داره، وبلدته، سائراً نحو الشهادة، ويضطر إلى رفع السلاح، كارهاً، ثم يستشهد، خالصاً مما سوى المنافحة عن الحق، نقياً من الأغراض الدنيوية، أو مطامع السياسة، وهو في أثناء ذلك واع بمكانته الدينية، ومدرك أنه مخذول ومقتول، ومؤمل أن يكون استشهاده فداء الحق

---

(١٧) خرطبيل، سامي، أسطورة الحلاج، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٨١.
(١٨) المصدر السابق: ص ١٨٢.

عظة للناس من بعده وعبرة، يغني مشاعرهم، ويحفزها، ويحمل عنهم عبء الاستشهاد وتضحيته، ويخلصهم من آلامه.

ويبدو إلحاح المسرحية على نفي رغبة (الحسين) في الخلافة، وزهده فيها، متناقضاً مع مواقفه التي تصورها المسرحية نفسها، فالحسين يرفض مبايعة (يزيد)، وينكر خلافته، ويراسل أهل (الكوفة)، ويقبل مبايعتهم له، ويبعث إليهم رسوله، ثم يخرج إليهم بنفسه، ليبطل بيعة (يزيد)، ويلغي خلافته.

إن (الحسين) كما تنعته المسرحية، في عنوان جزئها الأول، ثائر، أنكر السلطة القائمة، ورفض طاعتها، وخرج عليها، ليسقطها، مستنداً إلى جماعة تؤيده، ليقيم نظام حكم آخر مختلف، وبذلك يبدو (الحسين) في المسرحية نفسها طالب خلافة، ولكنه لا يطلبها لنفسه، ولا لهوى أو ميل أو رغبة أو مطمح شخصي، وإنما يطلب خلافة تقوم على أساس الشرع الاسلامي، الذي جعل الخلافة للأجدر، من المسلمين عامة، ولو كان حبشياً أسود، رأسه كالزبيبة، و(الحسين) ساع لابطال بيعة (يزيد)، لا عداءً لشخصه، ولا سعياً لاسقاطه هو، وتنصيب نفسه بدلاً منه، وإنما سعياً لابطال فهم جديد للخلافة، صنعه (معاوية)، حين جعلها وراثية، وسعياً لتثبيت معناها الاسلامي، وتحقيقه.

وتبدو المسرحية صادرة في تفسيرها حياة (الحسين) واستشهاده، عن تفسير (عباس محمود العقاد) الصراع بين (الحسين) و(يزيد)، وهو يرده إلى تمسك (الحسين) بالدين، وفهمه فهماً نقياً، خالصاً من المصالح والأهواء والرغبات، ومحاولته الاستمرار في السير بسيرة الخلفاء الراشدين، وتمسك (يزيد) وبطانته بالدنيا، وطمعهم في أسلابها وعروضها وغنائمها، وتطلعهم إلى إشباع رغباتهم وأهوائهم ونزواتهم، وإخضاع الدين لفهمهم الدنيوي.

ويلخص العقاد ذلك فيقول «وإنما الموقف الحاسم بينهما موقف الأريحية الصراح، في مواجهة المنفعة الصراح، وقد بلغ كلاهما من موقفه أقصى طرفيه وأبعد غايتيه: فانتصر (الحسين) بأشرف ما في النفس الانسانية من غيرة على الحق وكراهة للنفاق والمداراة، وانتصر (يزيد) بأرذل ما في النفس الانسانية من جشع ومراء وخنوع لصغار المتع والأهواء»[١٩].

---

(١٩) العقاد، عباس محمود، أبوالشهداء، الحسين بن علي، كتاب الهلال، القاهرة، العدد ٤، سبتمبر ١٩٥١، ص١٦.

ولكن (العقاد) لا ينفي عن (الحسين) طلب الخلافة ، بل يؤكد أن طلبها لا يخفض من قيمة استشهاده ، فيقول « إن طلب الملك لا يمنع الشهادة ، وقد يطلب الرجل الملك شهيداً ، قديساً ، ويطلبه وهو مجرم بريء من القداسة ، وإنما هو طلب وطلب ، وإنما هي غاية وغاية ، وإنما المعول في هذا الأمر على الطلب ، لا على المطلوب »[٢٠] .



لقد سعت المسرحيتان السابقتان ، وهما (مأساة الحلاج) و(ثأر الله) ، في تفسير الماضي تفسيراً جديداً ، إلى الارتباط بمفهوم الثورة ، وهو يتحقق فيهما بوساطة شكل فردي ، قد يمثل معنى التمرد والنقمة ، ولكن لا يمكنه أن يمثل الثورة .

ان المسرحيتين السابقتين تقدمان مثلاً لفرد وحيد ، ينقم على واقعه ، ويرفض الخضوع له ، منطلقاً من مبدأ محدد ، يعتقد به ، ثم يأتي بعمل فذ فريد ، وهو الاستشهاد ، ليؤكد به صدقه ، ونزاهته .

وهما بتقديمهما مثلاً لفرد يبذل دمه في سبيل مبدئه ، ويحمل عن الآخرين آلامهم ، إنما تقدمان مثلاً مشابهاً لمثل السيد (المسيح) ، وهي مشابهة تؤكدها المسرحيتان تأكيداً مباشراً في مواضع مختلفة[٢١] .

ولئن دل ذلك على شيء ، فهو يدل على انتحاء المسرحيتين نحو الارتباط بالدين ، في تفسير الماضي ، وهما اللتان سعتا إلى الارتباط في ذلك التفسير بالثورة ، وما ذلك الانتحاء إلا نتيجة لانطلاقهما من مفهومات غير مفهومات الثورة .



ولقد سعت مسرحية (ابن الأيهم الازار الجريح) إلى تقديم تفسير جديد لمرحلة حكم

(٢٠) المصدر السابق ، ص ١٧٦ .

(٢١) الشرقاوي ، عبد الرحمن ، ثأر الله ، الحسين شهيداً ، ص ٢٤ و ٥٢ . وعبد الصبور ، صلاح ، مأساة الحلاج ، ص ٧ و ١٢١ .

الخليفة الثاني (عمر بن الخطاب) ، فاختارت قصة ارتداد (جبلة بن الأيهم) عن الاسلام ، بسبب رفضه العدل الذي يساوي بينه وبين أعرابي من السوقة ، وكان الأعرابي قد داس إزاره ، وهو في الطواف ، فضربه (جبلة) ، فهشم أنفه ، فحكم له (عمر بن الخطاب) ، فرفض (جبلة) (الحكم) وهرب إلى الروم .

والمسرحية تجعل (جبلة) يدخل في الاسلام طمعاً منه في الحفاظ على ملكه ، أو على سيادته على الأقل ، ولذلك يأتي إلى (مكة) حاجّاً ، في ثياب الملك ، وأبهته ، يحيط به جنده ، ويحاول أن يدل على الخليفة ، الذي يخرج إلى لقائه ماشياً على قدميه ، في ثياب خلقة .

والمسرحية تظهر شعور (جبلة) بكونه ملكاً ، حين يرفض أن يساوي (عمر) بينه وبين خصمه ، ويطغى هذا الشعور ، حتى إنه لينكر حكومة (عمر) ، ويعلن أنه ملك ، وأن الأعرابي من السوقة ، ويقوده طغيان شعوره إلى الارتداد عن الدين ، والتخلي عن قومه ، واللجوء إلى سادته الروم .

كما تظهر المسرحية شعور القائد (عمرو) ، وإحساسه بانتمائه إلى العرب ، وارتباطه بالدين ، فهو يفرح حين يسمع انتصار جيوش الفتح ، ويحاول إقناع (جبلة) بموقف معتدل ، لا يتخلى فيه عن قومه ، ثم يحمل بنفسه رسالة إسلام (جبلة) ، وهو يتشوق إلى الانضمام إلى جيش الفتح ، ويتخلى أخيراً عن حبيبته (نوار) ، ويرفض اللحاق بها ، ويمضي محارباً في جيش الفتح .

إن المسرحية تجعل من (جبلة) مدفوعاً في مواقفه كلها بشعوره الطبقي ، وحرصه على مصلحته الخاصة ، على حين تجعل من (عمرو) مدفوعاً في مواقفه كلها بشعور قومي ، وحرص على مصلحة قومه .

وتظهر المسرحية بعد ذلك الخليفة (عمر بن الخطاب) حريصاً على إقامة العدل ، ولا تجعله مدفوعاً إلى ذلك بدافع الحفاظ على الدين ، فحسب ، بل بدافع الحفاظ على نظام الدولة الجديدة أيضاً ، وتوطيد أسسها وأركانها ، وبناء المجتمع بناء متيناً ، ولذلك كله يرفض الترخص في شيء من التشريع ، الذي تقوم عليه الدولة ، ويبني به المجتمع .



ويلاحظ أن المسرحيات جميعاً في الموقفين السابقين، سواء التي مجدت الماضي وتغنت به، أو التي سعت إلى تفسيره تفسيراً جديداً، كانت تحافظ على معظم الحقائق التي رواها التاريخ، قد تضيف إليها ما يوضح المواقف والشخصيات ويغنيها، وقد تستغني عن كثير من التفاصيل والجزئيات، مما حفظه التاريخ بما فيه من تناقض واختلاف، ولكنها نادراً ما تغير في مجرى الحوادث الكبرى، أو تعدل في طبيعة الشخصيات الرئيسة، ولعل أكثر تلك المسرحيات حرصاً على التمسك بحقائق التاريخ، وحشد تفاصيله وتتبعها مسرحية (ميسلون) ومسرحية (ثأر الله)، وتمتاز منها جميعاً مسرحية (مأساة الحلاج) في استغنائها عن كثير مما في سيرة (الحلاج)، واكتفائها بأقله، في قدرة كبيرة على الانتقاء والتخير.

وتختلف المسرحيات في الموقفين التاليين عن المسرحيات في الموقفين السابقين اختلافاً بيناً، فهي لا تحرص على شيء من حقائق التاريخ، وأول هذين الموقفين: اصطناع التاريخ.

- ٣ -

اصطناع التاريخ

تقوم بعض المسرحيات التي اتخذت من التاريخ مصدراً لها على موقف من التاريخ يمكن أن يدعى «اصطناع التاريخ»، وفيه تقدم المسرحية تاريخاً متخيلاً، حوادثه وشخصياته وزمانه ومكانه وتفصيلاته كلها، أو أكثرها، من صنع الخيال.

ولكن لا يمكن أن يعد ذلك التاريخ مبتدعاً، أو مخترعاً، فهو مصنوع وفقاً لمثال تاريخي معين، يشبهه، أو يشير إليه، بل قد تكون بعض عناصره مستمدة منه، أو مصوغة على مثال عناصر فيه، على الأقل، وهو ما يسوغ تصنيف المسرحيات القائمة على مثل ذلك الموقف في المسرحيات المتخذة من التاريخ مصدراً لها.

ومن تلك المسرحيات (غادة أفاميا) (١٩٦٧) للشاعر (عدنان مردم بك) و(حكاية الأيام الثلاثة) (١٩٦٨) لمؤلفها الدكتور (عمر النص).



في مسرحية (غادة أفاميا) يتم اصطناع حوادث وشخصيات، تنسب إلى مرحلة زمنية معينة، وتوضع في موضع مكاني محدود، لتقديم تاريخ متخيل، يشير إلى تاريخ حقيقي.

إن مكان المسرحية مستمد من مكان حقيقي، وزمنها مستوحى من زمن حقيقي، فمدينة (أفاميا) مدينة حقيقية، تقع في سهل الغاب، في غربي سورية، وكانت خاضعة

للاحتلال الروماني، مثلها في ذلك مثل معظم المدن السورية، ثم حررها الفتح الاسلامي، في القرن السابع الميلادي، ولكن عناصر المسرحية الأخرى، من شخصيات وحوادث، مصطنعة، وليس لها في التاريخ شيء من مستند أو دليل.

وتبدو المسرحية مستوحاة من مرحلة احتلال الجيش الفرنسي سورية، من سنة ١٩٢٠ إلى سنة ١٩٤٦، وما كان في تلك المرحلة من كفاح الشعب، ومقاومته، واستبساله في الجهاد لنيل الاستقلال، وما كان من عسف الجيش الغازي، واستبداده.

فما أشبه مدينة (أفاميا) بمدينة (دمشق)، أو ما أشبه هذه بتلك، فالحالة في كلتيهما واحدة، وإن تباعدتا في المكان، واختلفتا في الزمان، فقد غانت كلتاهما من جيش غاز، يستبد ويسفك ويعسف، وقد كافحت كلتاهما، فكان فيهما شجاعة واستبسال وتضحية وفداء، ثم كان النصر فيهما، وهزيمة الغازي واندحاره، وهو ما يؤكد أن الحق واحد، وأن الباطل واحد، في كل زمان ومكان، وإن اختلفت الأشكال، وتعددت الأنواع.

ويؤكد ذلك قول المؤلف عن مسرحيته في مقدمتها «إن فيها تصويراً لمشاهد طالما شاهدتها أيام طفولتي في (دمشق)، وعشت معها حقبة طويلة، حين كان الشعب السوري بمجموع طبقاته حرباً على المستعمر، فحاولت تسجيل هذه الحقبة التي عشتها أيام طفولتي تمجيداً لها، وبثاً لماضيها»[٢٢].

إن التاريخ المتخيل، كما تقدمه المسرحية، ليس إلا صورة صيغت على مثال تاريخ حقيقي، استمدت بعض عناصره منه، واستوحيت عناصره الأخرى منه أيضاً، وإذا التاريخ المتخيل شكل آخر للتاريخ الحقيقي.

ولم يكن لجوء المسرحية إلى التاريخ المصطنع إلا لما فيه من حرية تكاد تكون غير محدودة، تتيح من إمكان التعبير، مالا يتيحه التاريخ الحقيقي.

ويؤكد ذلك تعبير المسرحية عن انتصار الحق بدعوة زعيم المدينة إلى المحبة والاخاء والسلم، وليس بكفاح الشعب واستبساله، واندحار الباطل وهزيمته بانقسام قواه على نفسها وبما تحمله في داخلها من زيف وضعف.

(٢٢) مردم بك، عدنان، غادة أفاميا، ص ١١.

وهو تعبير أتاحه الشكل التاريخي المصطنع، وبدا منسجماً معه، وملتحماً، ولكن التاريخ الحقيقي لا يتيح إمكان التعبير عن مثل ذلك الموقف، لأن تاريخ (دمشق) يؤكد كفاح الشعب، واستبساله، وتقديمه الضحايا والشهداء، حتى تحقق الاستقلال، وخرج الغازي المحتل، وليس فيه شيء من دعوة زعيم إلى مثل ما دعا إليه زعيم المدينة في التاريخ المصطنع.

ولئن دل ذلك على شيء، فهو يدل على خطورة اصطناع التاريخ، وما يكون فيه من مزالق، ربما قادت إلى التعبير عن أهواء ومنازع فردية، قد لا تتفق وطبيعة التاريخ.



وتبتني (حكاية الأيام الثلاثة) من الخيال مدينة أسطورية، وتضعها على الطريق إلى مدينة حقيقية، ثم تصورها وقد تعرضت لغزو خارجي، وإذا هي تصمد، بما تملك من قيم مثلى، وتندحر قوى البغي، بما تحمل من زيف، وما تمثله من باطل.

إن زمن المسرحية مستمد من زمن حقيقي، ومكانها مستوحى من مكان حقيقي، فزمنها مستمد من زمن غزو (التتر) بلاد الشام، بقيادة (تيمورلنك)، ودخولهم (دمشق)، سنة (٨٠٣هـ) (١٤٠٠م)، وقد ألحقوا بها دماراً كبيراً، وقتلوا أهلها تقتيلاً، ومكانها مستوحى من مدينة (دمشق)، وهو مدينة متخيلة، تقع على الطريق إلى (دمشق)، واسمها مصوغ من لقب (دمشق) نفسها، وهو «جلّق».

وسائر عناصر المسرحية، من حوادث وشخصيات، مصطنعة، وليس لها في التاريخ شيء من مستند أو دليل، ولكن يبدو الحجر المخبوء كنزاً، وعليه بقايا دم، لفتاة هشم رأسها به، مستوحى من حجر شبيه به، محفوظ في بعض المساجد، يظن أن به أثراً من دم (الحسين)، شهيد (كربلاء)، أو دم أحد أبنائه، الذين استشهدوا في الموقعة نفسها[٢٣].

كما تبدو المدينة الجميلة، الآمنة المسالمة، مستوحاة من فكرة المدينة الفاضلة التي

---

(٢٣) مثل ذلك الحجر، محفوظ في مسجد صغير، يدعى (المشهد)، قائم في حي الأنصاري، بمدينة (حلب)، وفيه قبر (محسن بن الحسين).

عبرت عنها، وصورتها، عدة مؤلفات، منها (الجمهورية) لـ (أفلاطون)، و(يوتوبيا) (١٥١٦م) لـ (توماس مور)، و(مدينة الشمس) (١٦٢٣م) لـ (كامبانيلا)، و(أطلانطا الجديدة) (١٦٤٥م) لـ (فرانسيس بيكون)، وغيرها، من مؤلفات صورت مدناً فاضلة متخيلة.

وتبدو المسرحية عامة مستوحاة من غزو التتر بقيادة (تيمورلنك) بلاد الشام، ودخولهم (دمشق)، وما أشبه (جالوق) بـ (دمشق)، عاصمة الدولة الأموية، ورمز الحضارة العربية، بما تحمل من قيم الحق والخير والعدل والجمال.

وما التاريخ المصطنع الذي تقدمه المسرحية إلا بديل من التاريخ الحقيقي، تستوحيه منه، لتعبر من خلاله عما لا يمكنها أن تعبر عنه من خلال التاريخ الحقيقي، وهو محاولتها تأكيد انتصار الحق، وهزيمة الباطل، من غير اللجوء إلى العنف، وإنما بما في الحق نفسه من موجبات انتصاره، وبما في الباطل نفسه أيضاً من موجبات هزيمته.

ويبدو التاريخ المصطنع خاضعاً لتصور فردي، ينطلق من تفكير أخلاقي مثالي، ويعتمد على الوجدان والضمير والشعور، ويحمل روحاً اسطورية، ويغفل جوانب أخرى، تبرز في التاريخ، يفقده غيابها قدراً غير قليل من الحس التاريخي.

ولئن دل ذلك على شيء أيضاً، فهو لا يدل على خطورة اصطناع التاريخ، فحسب، وما في ذلك من مزالق، وإنما يدل على صعوبة اصطناع التاريخ، وما يحتاج إليه من قدرة كبيرة على إشاعة المناخ التاريخي، ونشر الحس التاريخي، وهي صعوبة ليست دونها صعوبة اتخاذ تاريخ حقيقي مصدراً، بل قد تفوقها، لأن اتخاذ التاريخ الحقيقي مصدراً، يوفر قدراً كبيراً من الاقناع، الجاهز، والمعد من قبل، وهو مايحتاج إليه اصطناع التاريخ احتياجاً كبيراً.



وما تمتاز به المسرحيتان السابقتان هو تعبيرهما عن إعجاب بالماضي، وتمجيد ويؤكد ذلك تصورهما المثالي الأخلاقي، الذي يعتقد بإمكان انتصار الحق، بما فيه من موجبات انتصاره، لا بالقوة والعنف، وهو تصور تضفيانه على التاريخ، في تمجيد وتعظيم، لا تعبران

عنه، من خلال التاريخ نفسه، تقديراً لحرمته وقداسته، وإنما من خلال تاريخ آخر مصطنع، بديل منه.

وتختلف عنهما الاختلاف كله، مسرحية تنطلق مثلهما، من التاريخ، في حرية كبيرة، تأخذ منه عنصراً، وتعدل في عناصر أخرى، تعديلاً كبيراً، ولكن في موقف آخر، مناقض، هو السخرية من التاريخ.

— ٤ —

نقض التاريخ، والسخرية منه

تقدم مسرحية (المهرج) (١٩٧٣) لمؤلفها (محمد الماغوط) موقفاً من التاريخ جديداً، غريباً، مدهشاً، مفاجئاً، يسخر من التاريخ، ويهزأ به، ويسخره في انتقاد الواقع، انتقاداً مراً، ساخراً.

وهو موقف يعتمد على استمداد عناصر من التاريخ، والتصرف بها، في حرية كبيرة، بالاضافة إليها، أو تحويرها، أو تعديلها، وتقديمها بعد ذلك مشوهة، مقلوبة، متناقضة، مناقضة لما هو معروف أو شائع أو حقيقي، لتكوّن تركيباً، يرتبط بالواقع، ويختلط به، ويتداخل معه، لينتقده انتقاداً مراً قاسياً حاداً عنيفاً، يؤلم، ويلذع، في أسلوبٍ من النقض والقلب والعكس والتشويه، والفضح والكشف والتعرية والادانة، يثير السخرية والهزء والضحك، ليبعث أخيراً على الأسف والندم والتبكيت، وربما البكاء، في علاقات لا يمكن أن تقوم إلا في عالم من الحلم.

فالمسرحية تصور في الفصل الأول (هرون الرشيد) نهماً أكولاً، يحب المتعة ويقبل عليها، ويهمل الشعب، ولا يوليه اهتماماً، فيظهر ومائدة الطعام بين يديه، وفمه محشو بلقم كبيرة، يزدردها ازدراداً، ويدخل عليه أعرابي، يشكو إليه تاجراً ظلمه، فيصغي إليه بأذنه، وفمه مشغول بالطعام، ثم يأمر له بصرة دراهم، وبقطع رأسه، ثم يعلن انتهاء عمل يومه، ويطلب الراقصات والمغنيات.

وفي الفصل الأول نفسه يظهر (صقر قريش) بملابس تجمع الزي القديم، إلى الزي

الجديد ، فهو يضع على رأسه الشملة والعقال ، وفوقهما غطاء رأس أوروبي ، وعلى عينيه نظارات ، ويمسك بسيف عربي ، ويعلن بعد ذلك استعداده للتخلي عن الوطن والعروبة لأجل جاريته ، ويؤكد أنه سيشن حرباً على (شارلمان) ، لأجلها ، ثم يأتي بضروب من التخلع والتماجن .

و(صقر قريش) هو نفسه الذي كان قد ظهر من قبل في مسرحية تحمل لقبه عنواناً ، جاداً الجد كله ، مخلصاً لغايته ، شديداً ، قوي البأس ، لا ينقاد لعاطفة أو هوى ، بل يضحي بنساء كثيرات ، لأجل غايته في بلوغ المجد .

إن في تلك السخرية تشويهاً للماضي ، وإساءة له بالغة ، وهي لا تعتمد على شيء من التمحيص أو التدقيق ، ولا تقوم على غير الافتعال والانفعال ، ونقض الماضي ، الذي لم يكن على مثل تلك الصورة ، على الرغم مما كان فيه من مثالب وهنات .

وتختلف السخرية في الفصلين الثاني والثالث ، في المسرحية ، عن السخرية في الفصل الأول ، فهي سخرية من الحاضر ، تتخذ من الماضي وسيلة لها ، لتفضح به الحاضر وتكشف زيفه ، معتمدة في ذلك على إجراء مقارنة بين الماضي والحاضر ، وبعرض الحاضر على الماضي ، لتقويمه من خلاله ، وبإدخال الماضي على الحاضر ، ليقوم هو نفسه بتقويمه ومحاسبته ، وكشف زيفه .

إن (صقر قريش) في الفصل الثاني كالمغفل ، يتمكن (المهرج) من خداعه ، بما يحدثه عن وسائل الحضارة والتمدن والرفاهية ، ويضلله بأحاديثه عن بطولات الفرق العربية في مجال الرياضة ، وبما يحدثه به عن قهر المواطن العربي ، وعسف الحكومات العربية ، فيحفزه إلى مغادرة الماضي ، والقدوم إلى الحاضر ، لانقاذه ، والتغيير فيه .

وهو في الفصل الثالث ، كالأطرش في حفل الزفاف ، يظهر بزي القرن الخامس عشر ، في القرن العشرين ، ويتحدث باللغة العربية الفصحى ، في قوم يرطنون باللهجة العامية ، ويخطب في حماسة وانفعال وهياج ، داعياً إلى تحرير (فلسطين) ، ورد الكرامة إلى العرب ، أمام حشد من الصحفيين ، يسألونه عن اللون المفضل لديه .

ويبدو ذلك الموقف نتيجة لردة فعل عنيفة تجاه الحاضر، وما هو إلا ارتكاس انفعالي، نحو التاريخ، كما يبدو محاولة للتعبير عن واقع لم تتح وسيلة للتعبير عنه غير وسيلة الماضي، بنقضه، وتشويهه، والسخرية منه.

ويمكن أن يعد ذلك الموقف نتيجة لنكسة الخامس من حزيران، سنة ١٩٦٧.

— ٥ —

إسقاط قضايا الحاضر على الماضي

وثمة موقف يشبه موقف تفسير التاريخ تفسيراً جديداً، ولكنه يختلف عنه، فهو موقف لا يعتمد على الالتزام بحقائق التاريخ، ولا يتقيد بشيء منها، بل يستوحيها استيحاء، لينطلق منها في حرية كاملة، فيعدل فيها، ويضيف إليها، فيقدم تاريخاً جديداً، يختلف عن التاريخ الذي استوحاه اختلافاً كاملاً، بل هو تاريخ جديد، له استقلاله الخاص، وهو يحمّل التاريخ الجديد الذي يصنعه فكرة، ويسقط عليه قضية، مستمدة من الحاضر، فتعلق به، وترتبط، ولا علاقة لها في شيء بالتاريخ.

ومن المسرحيات التي تمثل هذا الموقف (السلطان الحائر) (١٩٦٠) لمؤلفها (توفيق الحكيم) و (الفتى مهران) (١٩٦٦) للشاعر (عبد الرحمن الشرقاوي) و(مغامرة رأس المملوك جابر) (١٩٧٠) لمؤلفها (سعد الله ونوس) و(يا سلام سلم الحيطة بتتكلم) (١٩٧١) لمؤلفها (سعد الدين وهبة) و(محاكمة الرجل الذي لم يحارب) (١٩٧٢) لمؤلفها (ممدوح عدوان) و(رضا قيصر) (١٩٧٥)، لمؤلفها (علي عقلة عرسان).



وتستوحي (السلطان الحائر) ما يرويه التاريخ في سيرة القاضي (عبد العزيز بن عبد السلام) (٥٧٧ — ٦٦٠هـ و١١٨١ — ١٢٦٢م) من جرأته في الحق، وتصديه للحكام فقد ثبت لديه أن أمراء الدولة من المماليك عبيد، وليسوا أحراراً، فلم «يصحح لهم بيعاً ولا

شراء ولا نكاحاً وتعطلت مصالحهم، وكان من جملتهم نائب السلطنة، فاجتمعوا، وأرسلوا إليه، فقال: نعقد لكم مجلساً، وينادى عليكم لبيت مال المسلمين، ويحصل عتقكم بطريق شرعي، فرفعوا الأمر إلى السلطان، فبعث إليه، فلم يرجع، فجرت من السلطان كلمة فيها غلظة، فغضب الشيخ، وحمل حوائجه، ومشى خارجاً من (القاهرة)، فلم يصل إلى نحو نصف بريد إلا وقد لحق به غالب المسلمين، فبلغ السلطان الخبر فركب بنفسه، ولحقه، واسترضاه، فرجع، وتم له ما أراد، ونادى على الأمراء واحداً واحداً، وغالى في ثمنهم، وقبضه وصرفه في وجوه الخير»(٢٤).

ويروى أنه «لما حضر بيعة (الملك الظاهر) قال له: يا (ركن الدين) أنا أعرفك مملوك (البندقدار)، فما بايعه حتى جاء من شهد له بالخروج عن ملكه إلى (الملك الصالح)، وعتقه»(٢٥).

والمسرحية لا تتقيد بما تستوحيه من التاريخ، بل تنطلق منه في حرية كبيرة، لتصطنع تاريخاً جديداً، لا يشبه في شيء التاريخ الذي تستوحيه، وهي تعبر من خلال التاريخ، الذي تصطنعه، عن قضايا ومشكلات، معاصرة، تسقطها على الماضي.

فالمسرحية لا تسمي القاضي، ولا السلطان، ولا تعين العصر، وتقدم كل شيء مجرداً عن ارتباطه بمكان محدود، أو زمان معين، ولا تجعل القاضي محور المسرحية وعمادها كما هو التاريخ، مما يؤكد أن المسرحية لا تسعى إلى إحياء الماضي، ولا إلى ابتعاثه، ولا تفسيره تفسيراً جديداً.

إن المسرحية تسعى، كما صرح مؤلفها في مقدمته، إلى التعبير عن «ذلك السؤال الذي يقف عالمنا اليوم أمامه حائراً: هل حل مشكلات العالم هو الاحتكام إلى السيف، أو إلى القانون، في الالتجاء إلى القوة أو إلى المبدأ؟»(٢٦).

فالمسرحية تصور سلطاناً وضعه قاضيه ووزيره أمام خيار صعب، السيف أو

---

(٢٤) السبكي، عبد الوهاب بن تقي الدين، طبقات الشافعية الكبرى، المطبعة الحسنينية، القاهرة، ط. أولى، لاتا، ج ٥ ص ٨٤ — ٨٥.

(٢٥) الكتبي، محمد بن شاكر، فوات الوفيات، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥١ ج ١ ص ٥٩٦.

(٢٦) الحكيم، توفيق، السلطان الحائر، ص ٨.

القانون، فهو عبد مملوك، يؤكد له القاضي أن حكمه غير شرعي، وأن القانون يقضي بأن يباع، ثم يعتق، حتى يحق له حكم شعب حر، ينصح له الوزير باستخدام السيف، ولكن السلطان يختار القانون، ويتم الاعلان عن بيعه، وتقدم على شرائه غانية سيئة السمعة، ترفض عتقه، وتصر على الاحتفاظ به لنفسها ولو ليلة واحدة، وينصح الوزير ثانية باستخدام السيف، ولكن السلطان يأبى إلا الاستمرار في تحكيم القانون ويمضي ليلة عند الغانية، ويغدو مع الفجر حراً.

وفي المسرحية جزئيات وعناصر كثيرة، مركبة تركيباً لا يؤكد الفكرة التي صرح المؤلف في مقدمته بأنه يسعى إلى التعبير عنها، وهي توحي بأن المسرحية تعالج قضية شرعية الحاكم، وفلسفة الحكم وعلاقته بالفن، لتؤكد أن الحاكم يستمد شرعيته من القانون ومن المثقفين، وليس من القوة أو جماهير الشعب.

وأياً ما كانت الفكرة التي تعبر عنها المسرحية، فهي فكرة معاصرة، مستمدة من الواقع، ومن خلال فكر مثالي، يعتمد التجريد، ويسعى إلى الكلي والمطلق، وما هي بالفكرة المستمدة من التاريخ، أو المتصلة به، وإنما هي فكرة معبر عنها من خلال التاريخ، وقد أسقطت عليه إسقاطاً.



وتستوحي (الفتى مهران) من الماضي ما كان من تعرض الأسطول البرتغالي للسفن التجارية المصرية، وعمده إلى قطع طريق (الهند) عليها، بعد أن ازدهرت التجارة المصرية وقويت، في محاولة من (البرتغال) للسيطرة على التجارة البحرية، وتسييرها في الطريق المار بـ (رأس الرجاء الصالح)، وقد تصدى السلطان (قانصوه الغوري) (٨٥٠ ـ ٩٢٢هـ) و(١٤٤٦ ـ ١٥١٦م) للأسطول البرتغالي، فانتصر عليه، ولكنه شغل عنه بعد ذلك بصد هجمات السلطان (سليم الأول) على (مصر)، فأصبحت السيادة للأسطول البرتغالي في مياه (المحيط الهندي)، وظل الأسطول المصري سيد البحر الأحمر[٢٧].

(٢٧) ينظر: ماهر، د. سعاد، البحرية في مصر الاسلامية وآثارها الباقية، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٣٠ ـ ١٣٣.

كما تستوحي من الماضي ما كان من حركة الفتيان في (مصر)، وازدهارها في عصر المماليك، وهي تضم عدداً من الشباب، لهم زي معين، وعادات محدودة، وتقاليد خاصة، يتدربون على نصرة الضعيف، والحد من قوة الظالم(٢٨).

وتنطلق المسرحية مما تستوحيه، في حرية كبيرة، فتصور سلطاناً من سلاطين (مصر)، لا تحدد اسمه، يغريه تجار البهار بغزو بلاد (السند)، فيهيىء الجيش، ويسير بنفسه على رأسه، ليجر البلاد إلى حرب لا تخدم غير مصلحة التجار، في وقت يعاني فيه الشعب من الفقر والجوع، ويتهدد فيه البلاد التتر الغزاة، ويتيح غياب السلطان لخليفته الأمير فرصة الاستبداد، فيعسف بالشعب ويرهقه ذلاً، ويتصل بأعداء البلاد، ويتفق معهم على قطع طريق العودة على السلطان، ثم يرسل إليه من يغتاله، وينصب نفسه سلطاناً بدلاً منه.

وتصور المسرحية حركة الفتيان في (مصر) وهي تعمل على نصرة السلطان ومساعدته، وتتصدى للأمير، تحرض عليه الفلاحين، وتقودهم إلى قتاله، مثيرة فيهم وعيهم، ثم تجعل قائد تلك الحركة يقبل المفاوضة مع الأمير، فتخسر حركته قوتها، وتفقد دورها، ولكن وعي الفلاحين كان قد تفتح، فينطلق هؤلاء واثقين بنصرهم، متفائلين بمستقبلهم.

ومما لاشك فيه أن السلطان الذي تصوره المسرحية ليس هو نفسه السلطان (قانصوه الغوري)، فالمسرحية لا تقصده في شيء، فهي لا تذكر اسمه، ولا تشير إلى عصره، ومما لاشك فيه أيضاً أن حركة الفتيان التي تصورها المسرحية ليست هي نفسها حركة الفتيان في عهد المماليك، فالمسرحية لا تقصدها، مما يؤكد أن المسرحية لا تسعى إلى تفسير الماضي تفسيراً جديداً، ولا إلى بعثه وإحيائه، ولا إلى إعادة تصويره، وإنما تسعى إلى التعبير من خلاله عن مضمونات وقضايا جديدة، تستعير لها شكل الماضي، فتسقطها عليه.

إن المسرحية تعبر عن مفهوم ثوري، تسقطه على الماضي، وتصوره من خلاله، فتجعل السلطان يسوق البلاد إلى حرب لا تخدم غير مصلحة التجار، كما تجعل حركة الفتيان تحرض الفلاحين على عداء الأمير، منطلقة في ذلك كله من مبدأ الصراع الطبقي، وخدمة نظام الحكم في المجتمعات غير الثورية طبقة المستغلين، وخطورة انحراف الثوريين بالثورة عن

---

(٢٨) ينظر: أمين بك، د. أحمد، الصعلكة والفتوة في الاسلام، سلسلة كتاب اقرأ، العدد ١١١، ابريل، ١٩٥٢، ص ٧٢ وما بعدها.

مسارها، حين يقبل أحد منهم التفاوض مع أعداء الثورة، والتفاؤل بانتصار الطبقات الكادحة في كفاحها من أجل مستقبل أفضل.

ولقد فسرت المسرحية فور صدورها تفسيراً مباشراً، يقرن بعض جزئياتها، ببعض الجزئيات المقابلة لها في الواقع السياسي، فقد فهمت حرب (السند) في المسرحية «على أنها حرب جيش (مصر) في (اليمن)، وجماعات الفتوة ليست سوى تنظيمات الشيوعيين المصريين الذين اتفقت قياداتهم على حلها، والانضمام فرادى إلى الاتحاد الاشتراكي بتنظيماته العلنية وغير العلنية»[٢٩].

و«المسرحية زاخرة بكثير من الايحاءات والايماءات التي قد تصلح كنايات عن أشياء محددة، على أن الأثر الوجداني والفكري العام الذي تتركه المسرحية هو النقد الحاد والتشكيك والادانة لكثير من المظاهر الاجتماعية، وهو التفاؤل بشكل عام ومطلق بالشعب والمستقبل... ولهذا لا نبحث عن الكنايات المباشرة، وإنما عن المعاني العامة والبحث عن الكنايات المباشرة خطأ وتعسف»[٣٠].



وتستمد مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) من التاريخ قصة الخلاف بين آخر خلفاء بني العباس ووزيره وتنافسهما في السيطرة على الشعب، ولجوء الوزير إلى مراسلة المغول والتعاون معهم، طمعاً في أن تؤول السلطة إليه.

وهي تستمد تلك القصة من مصدرها الشعبي، دون مصدرها التاريخي، فتعتمد على حكاية الخلاف بين الخليفة (المقتدي) ووزيره (العلقمي)، التي تروى في بداية (سيرة الظاهر بيبرس)، وهي حكاية غريبة طريفة مثيرة، تصور الخلاف بين الخليفة ووزيره، وترده إلى سبب شخصي محض، فقد كان لكل منهما ولد، ولعبا مرة في سباق الحمام، فاختلفا، فأمر الخليفة بذبح حمام الولدين، ولكن الخدم أبقوا على بعض حمام ابن الخليفة، فغضب الوزير، وأخفى غضبه، وأخذ يعزم على أمر، وارتاب الخليفة فيه، فشدد الرقابة على أبواب

(٢٩) عبد القادر، فاروق، ازدهار وسقوط المسرح المصري، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣ ص ١٣٦ ــ ١٣٧.
(٣٠) العالم، محمود أمين، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، ص ١١٣.

المدينة ، ولكن الوزير استطاع إنفاذ رسالته إلى (المغول) ، مكتوبة على رأس مملوكه (جابر) ، وهو يستنصرهم فيها على الخليفة ، ويعدهم بالتعاون معهم ، من داخل المدينة ، وقد ذيلها بقوله « وتعمل على قتل حامل الرسالة من غير إطالة » ، ويعقب ذلك زحف (المغول) ، وسقوط (بغداد)[٣١] .

ولقد حافظت المسرحية على معظم جوانب الحكاية ، وعدلت في بعضها ، وأسقطت بعضها الآخر ، وأولت المملوك (جابر) جل اهتمامها ، وجعلته محور العمل المسرحي ، وأبرزت حكاية كتابة الرسالة على جلد الرأس ، لما فيها من غرابة وإثارة .

ويلاحظ تسمية الحكاية الخليفة (شعبان المقتدي) ، وهو في الحقيقة (المستعصم) ، آخر الخلفاء العباسيين ، وقد سمي في المسرحية (المقتدر) ، محاولة للحفاظ على روح الحكاية الشعبية .

وهي لا ترد بعد ذلك سقوط بغداد إلى ذلك الخلاف بين الوزير والخليفة ، وحده ، وإنما ترده إلى تقصير الشعب في تحمله مسؤوليته عن الواقع ، وتخليه عن قضايا السياسة ، وتخوفه من الخوض فيها ، وتركها لمحترفيها ، وهو ما أتاح لفرد انتهازي مثل المملوك (جابر) الظهور والسعي رسولاً بين الوزير والمغول .

إن رد سقوط (بغداد) إلى تقصير الشعب في تحمل مسؤوليته عن الواقع ، هو إسقاط معاصر على الماضي ، لا يراد منه تفسير التاريخ تفسيراً جديداً ، لأن المسرحية لا تعتمد التاريخ أساساً مصدراً لها ، وإنما تعتمد الحكاية الشعبية ، لتصنع بوساطتها المناخ التاريخي ، وإنما يراد به تقديم تفسير لحدث معاصر ، من خلال تفسير حدث ماض ، يشبهه ويماثله ، وما الحدث المعاصر إلا نكسة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ ، التي تعدها المسرحية كسقوط (بغداد) .

واللجوء إلى التاريخ هنا ليس لاتخاذه وسيلة ، أو شكلاً ، فحسب ، بل هو لجوء مقصود لما لذلك التاريخ في وجدان الناس وضمائرهم وذاكرتهم من رصيد كبير ، من الفكر والانفعال ، يمكنه أن يغني إحساسهم بالواقع ، ويرفده ، ولذلك اختارت المسرحية أكثر أشكال ذلك التاريخ لصوقاً بالشعب ، واقتراباً منه ، وهو الشكل التاريخي الذي قدمته سيرة

---

(٣١) ينظر : سيرة الظاهر بيبرس ، ط . عبد الحميد أحمد الحنفي ، القاهرة ، ط . أولى ، المجلد الأول ، ص ٣ ــ ٦

(الظاهر بيبرس) ، فانطلقت منه ، لتتصرف بحرية ، وتقدم التاريخ ، في شكل يناسب فهمها الحاضر ، ولم يكن لها من غاية سوى الحاضر وحده .



وتستوحي (يا سلام سلم الحيطة بتتكلم) من التاريخ ما ورد من خبر جدار قرب (الجامع الأزهر) بالقاهرة ، تكلم سنة (٧٨١هـ) ، وصار الناس يسألونه عن أمورهم ، فيجيبهم ، فافتتنوا به ، وأكثروا من قولهم « يا سلام سلم الحيطة بتتكلم » ، وكاد بعضهم أن يتعبدوا عنده ، حتى تبين أن الذي كان يتكلم هو زوجة صاحب المنزل ، الواقع وراء الجدار ، وكان يساعدها شخص يدعى (عمر) ، ويجمع الناس إلى الجدار ، فضربت هي وزوجها والرجل ، وطيف بهم في (القاهرة) ، وحبسوا مدة ، ثم أفرج عنهم[٣٢] .

وتنطلق المسرحية مما تستوحيه ، في حرية كبيرة ، فتعدل فيه تعديلاً كبيراً ، وتغير فيه وتبدل ، وتضيف إليه إضافات كثيرة ، لتقدم تاريخاً جديداً ، من خلال الماضي ، تسقط عليه هموم الحاضر وقضاياه .

فالمسرحية تصور فساد بطانة (السلطان) ، وانشغال كل واحد منهم بملذاته وأهوائه ورغائبه ، وينطق الجدار ، أو تنطق (المرأة) من ورائه ، بما فيه تحريض للناس على البطانة الفاسدة ، ويتم القبض على (المرأة) التي كانت تتكلم من وراء الجدار ، ويتم إغراؤها بعد تهديد بالموت بالكلام بما يوافق السلطة ، ويصدر (القاضي) فتواه بشرعية كلام الحائط ، ويتوسل إلى (المرأة) (الوزير) و(المحتسب) و(القاضي) و(قائد الشرطة) ، كل منهم يريدها لنفسه ، ويريد تعاونها معه ، وهي ترفض إلا الاخلاص للسلطان وللشعب ، ويدبر (الوزير) مؤامرة ، يقبض فيها على (السلطان) و(المرأة) و(الوالي) ، ويلقي بهم في السجن ، ويصطنع امرأة أخرى ، لتتكلم من وراء الجدار ، معلنة عزل (السلطان) وتنصيب (الوزير) سلطاناً جديداً ، ولكن (قائد الحرس) يعمد إلى إطلاق سراح (السلطان) فيتمكن بمساعدة الشبان الذين كان قد أعدهم من قبل ، من إسقاط (الوزير) ، واسترداد منصبه سلطاناً ، وفي أثناء ذلك

---

(٣٢) ينظر : ابن تغري بردي ، جمال الدين يوسف ، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة ، دار الكتب ، القاهرة ، ١٣٦٩هـ ١٩٥٠م ، ج١١ ص ١٧٢ .

تكون المرأة قد كشفت للناس حقيقة الجدار، وتعمل معهم على هدمه، وحين يرسل إليها (السلطان) من يدعوها إلى القصر، تكون قد غابت، ويبقى أمرها لغزاً.

إن حكاية الجدار المستوحاة من التاريخ، تبدو ثانوية، بسبب ما أضيف إليها، وما صنع حولها من عناصر، طغت عليها، وغطت على معناها، حتى يمكن الاستغناء عنها من غير أن يتغير موضوع المسرحية، وإن كانت ستفقد عندئذ كثيراً مما فيها من دهشة.

ولعل في ذلك كله ما يؤكد أن المسرحية لا تسعى إلى ابتعاث حكاية الجدار الذي تكلم، ولا تحاول تقديم تفسير له، وإنما تسعى إلى تقديم شكل تاريخي، تقدم من خلاله فهمها للحاضر وتعبر عن رؤيتها له.

إن المسرحية تسعى إلى تأكيد فكرة نزاهة السلطان وعدله، وفساد بطانته وظلمها، وقد عبرت عن هذه الفكرة من خلال حكاية عزل (السلطان) وعودته إلى منصبه ثانية، ولم تقدمها من خلال حكاية الجدار الذي تكلم، ولا ترتبط هذه الحكاية بتلك في شيء.

ولذلك يبدو الجدار عسيراً على التفسير والفهم، ولا يمكن أن يقال إنه يدل على شيء محدد، ضمن ما تدل عليه المسرحية عامة، ولم يكن إلا أداة، أو حيلة مسرحية، تمت الاستعانة بها لبناء حكاية السلطان البريء، والبطانة المدانة.

ويؤكد ذلك كله قول أحد النقاد عن الجدار «ترى أهو الاعلام أم الثقافة أم الاتحاد الاشتراكي، أم ماذا؟! في رأينا أن الحائط هو شيء مجرد أكثر منه شيء محدد»(٣٣).



وتستمد (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) من الماضي جواء غزو (المغول) (بغداد)، وسقوطها أمام زحفهم، لتصور في مثل تلك الجواء، محكمة تعقد لمحاكمة مواطن طيب، متهم بتقصيره في الدفاع عن الوطن، وعدم إسهامه في القتال.

وتصور المسرحية المحكمة وهي تنتقل بالقاضي ومساعديه ومحامي الاتهام ومحامي الدفاع والمتهم والحارس والشهود والجمهور، من مكان إلى مكان، متراجعة أمام امتداد الغزو

(٣٣) عصمت، رياض، بقعة ضوء، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٥، ص ١٣٧.

المغولي ، لتتابع في جلساتها محاكمة المتهم ، ويتضح في أثناء ذلك كله أن المتهم رجل بسيط طيب مخلص لوطنه ، راغب في الدفاع عنه ، ولكنه غير قادر على القتال ، لا لتقدمه في السن ، ولا لضعف فيه ، أو مرض ، وإنما لفقده إرادة القتال ، بسبب ما ألحقت به السلطة الحاكمة من قهر وذل .

والمسرحية تعد تقصير الشعب في الدفاع عن الوطن سبباً مباشراً في الهزيمة ، ثم تعد السلطات الحاكمة مسؤولة عن ذلك التقصير ، فهي التي أرهقت المواطن وأذلته ، ولم تبق لديه قدرة على مواجهة عدوه .

إن ما تقدمه المسرحية ليس تفسيراً لسقوط (بغداد) ، وإنما هو تفسير لنكسة الخامس من حزيران ، ويؤكد ذلك أن المسرحية لا تستمد شيئاً من التاريخ ، سوى جو السقوط ، ومناخه ، لتصور في أثنائه واقع الشعب .

إن المسرحية لا تسعى إلى تصوير الماضي ، ولا إلى فهمه ، ولا إلى تفسيره ، ولا إلى اصطناعه ، وإنما تسعى إلى التعبير عن الحاضر ، بوساطته ، وهي لكي تحقق ذلك ، تسقط فهمها الحاضر على الماضي .



وتستمد (رضا قيصر) من سيرة الكاتب المسرحي (بلاوتوس) سنة (١٨٤ ق.م) عناصر كثيرة ، تغير فيها وتبدل ، وتضيف إليها عناصر أخرى ، لتشكل تركيباً تاريخياً تصور من خلاله كاتباً مسرحياً يسعى إلى نيل رضا الحاكم ، وكسب رضا الشعب ، في آن واحد ، ولكنه يخفق ، فيغضب عليه الحاكم ، وينفيه إلى مقلع المرمر ، فيتوسل ويركع ، فيعفو عنه ، ويعينه مسؤولاً عن شؤون الأدب والفكر ، فيحرز بذلك رضاه ، ولكنه يفقد رضا الشعب .

ومما لاشك فيه أن الكاتب المسرحي الذي تقدمه المسرحية ، ليس هو نفسه الكاتب المسرحي الروماني (بلاوتوس) ، ولا تقصده في شيء ، على الرغم من أن المسرحية تقدم مشاهد من مسرحيات (بلاوتوس) تنسبها للكاتب المسرحي الذي تصوره فثمة مفارقات كبيرة بين الكاتب الذي تصوره ، و(بلاوتوس) ، فالكاتب المسرحي الذي تصوره فظ ، قاس ، يضرب

عبيده الممثلين بالسوط ، ويسيء الظن بهم ، وقد تم نفيه إلى مقلع المرمر وباع روحه إلى الحاكم ، ولم يخلص للشعب ، أما (بلاوتوس) فقد « كان رجلاً شعبياً شديد المرح طيب القلب عطوفاً على الناس جميعاً »[٣٤] ، ولم ينف إلى مقلع للمرمر ، ولم يرتبط بالحاكم ، ولم يتخل عن الشعب .

وقد أكد مؤلف المسرحية ذلك كله ، في ملاحظة له على مسرحيته قال فيها « ليست هذه المسرحية مسرحية تاريخية ، رغم أن أحد شخوصها وهو (بلاوتوس) كاتب مسرحي روماني معروف ، فهي لا تتعرض لسيرته ، وما مر بها من أحداث ليس لها وجود في حياة (بلاوتوس) ، ولم تحدث أصلاً »[٣٥] .

ومما لاشك فيه بعد ذلك كله أن المسرحية لا تسعى إلى تفسير التاريخ لأنها في الأساس لا تقصد التاريخ ، ولا تسعى إلى تصويره .

إن المسرحية تسعى إلى التعبير عن مشكلة المثقف ، وقضية موقفه من السلطة وارتباطه بقضايا الشعب ، وقد استعارت المسرحية الماضي للتعبير من خلاله عن ذلك كله ، وقد أسقطته عليه .



وتدل المسرحيات السابقة على أهمية الحرية في استيحاء التاريخ ، وعدم التقيد به ، مما يتيح إمكان التعبير عن قضايا معاصرة ، ويفسح مجالاً خصباً للخيال ، يصطنع فيه ما يشاء ، مما يمكن أن يحمل روح التاريخ ومناخه ، ويظل غير مسؤول عما يضيفه إليه ، لأنه لا يدعي توثيقه ولا إحياءه ولا تفسيره ، ولأن غايته لم تكن التاريخ ، وإنما كانت الواقع الحاضر .

وتلاحظ كثرة المسرحيات التي مثلت الموقف السابق ، وظهورها في أوقات مختلفة ، في مرحلة يمكن أن تعد طويلة ، فبين ظهور (السلطان الحائر) سنة (١٩٦٠) وظهور (رضا قيصر) سنة (١٩٧٥) خمس عشرة سنة ، ولقد كانت كل مسرحية من المسرحيات السابقة

(٣٤) ديورانت ، ول ، قصة الحضارة ، تر . محمد بدران ، مط . لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٥م مجلد ٣ ص ٢٠٨ .

(٣٥) عرسان ، علي عقلة ، رضا قيصر ، ص ٥ .

مرتبطة بمرحلتها، تدل عليها، وتسقط مشكلات منها على الماضي، وكانت معظم المسرحيات تحمل قدراً غير قليل من المبالغة والانفعال.

ويلاحظ اعتماد معظم المسرحيات السابقة على حوادث من التاريخ غريبة، ونادرة، مثل بيع السلطان، أو تكلم الجدار، أو كتابة الرسالة على رأس الرسول.

ويبدو هذا الموقف قريباً القرب كله من موقفين سابقين، هما اصطناع التاريخ، وتفسير التاريخ تفسيراً جديداً، بل يكاد ينسرب إلى حدهما، أو إلى كليهما، فالفروق بين موقف وموقف دقيقة لا تكاد تلحظ، وأوجه الشبه بين موقف وموقف كبيرة، لا يمكن أن تنكر.

ويمكن تمييز تفسير التاريخ بالتزامه معظم حقائق التاريخ، وعدم إفراطه في التعديل فيها، أو الاضافة إليها، على النقيض من اصطناع التاريخ، والاسقاط عليه.

ويتميز الاسقاط على التاريخ بالفكرة التي يسقطها على الماضي، وهي فكرة لها علاقة مباشرة بالحاضر وهي المقصودة، ولم يُضَف شيء إلى التاريخ إلا لأجلها.

وثمة موقف بعد ذلك من التاريخ، واضح، ومتميز، مختلف عما سبق من المواقف، ويمكن أن يعد موقفاً جديداً، وهو عدّ التاريخ مادة معرفة، ووسيلة تعليم.

— ٦ —

التاريخ معرفة وتعليم

وقفت بعض المسرحيات من التاريخ موقف المتعلم والمعلم، تسعى إلى التعرف إلى التاريخ، بالبحث فيه، ومعرفته، وتقديمه بعد ذلك إلى الناس، وتعليمهم بوساطته، بوصفه مادة للمعرفة، ووسيلة للتعليم.

وهو موقف يقوم على العناية بالتاريخ عناية من يعرفه حق المعرفة، يعيه، ويتملكه ويحيط به فيستطيع التصرف في عرضه وتقديمه، تصرف واع حصيف، يسعى إلى تلقين الناس درساً، لا ليعرفهم فيه إلى حقائق التاريخ، ويطلعهم على طبيعة سيره، فحسب، بل ليمنحهم أيضاً القدرة على إبصار الواقع، والاعتقاد بضرورة الفعل فيه والتغيير.

ولذلك يعنى الموقف بطريقة عرض الماضي، وأسلوب تقديمه، والنسق الذي يتم تقديمه فيه، والزاوية التي ينظر إليه من خلالها، وهي عناية فكرية، وليست شكلية، تسعى إلى التأثير العقلي.

ويعتمد الموقف على التزام التاريخ، واستمداد معظم ما يقدمه من حقائق، يمكنها أن تعلم الناس، وتؤثر فيهم، تأثيراً عقلياً، واعياً، والحفاظ عليها، وعدم التحوير فيها أو التعديل، إلا قليلاً، وعدم إضافة إلا ما هو ضروري، وما يمثل روح العصر.

وهو ما يضفي على المسرحيات الممثلة لهذا الموقف شيئاً من التسجيل أو التوثيق، ولكنه لا يجعلها مسرحيات تسجيلية أو وثائقية.

ويبدو في هذا الموقف قدر غير قليل من التأثر بمسرح (بريخت) الملحمي، ولاسيما

مسرحياته التاريخية، التي تمثل هذا الموقف خير تمثيل، ومن أبرزها مسرحيته (حياة غاللليلو)، (١٩٣٨).

ومن المسرحيات التي تمثل هذا الموقف (سهرة مع أبي خليل القباني) (١٩٧٣) لمؤلفها (سعد الله ونوس) و(رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم) (١٩٧٤) لمؤلفها (نعمان عاشور).

وتصور (سهرة مع أبي خليل القباني) حياة (القباني)، وحياة عصره، وكفاحه لترسيخ الفن المسرحي في بلاد الشام، وكفاح القوميين العرب في الدعوة إلى القومية العربية، واستقلال البلاد العربية عن الدولة العثمانية، وتصدي الولاة الغرباء للقباني وللقوميين، في تحالف مع المنتفعين من أصحاب العقول المتحجرة، وقمعهم القوميين، وإغلاقهم مسرح (القباني)، وإحراقه، واضطرار (القباني) إلى الرحيل إلى (مصر)، لمتابعة كفاحه الفني فيها.

والمسرحية تعرض معظم حقائق حياة (القباني)، ولا تعدل في شيء منها، كما تعرض معظم حقائق العصر، ولا تضيف إليها، إلا ما هو ممثل للعصر، ومنسجم مع طبيعته.

وما تعنى به المسرحية هو طريقة عرض الحقائق، وأسلوب تقديمها، فهي مثلاً تصور (القباني) وهو يعمل مع فرقته المسرحية، فتبتني لذلك خشبة مسرح صغيرة، داخل خشبة المسرح نفسه، لتقدم عليها عرضاً لاحدى مسرحيات (القباني)، في أسلوب هو نفسه أسلوب عرض (القباني) مسرحياته، ويتخلل ذلك العرض تصوير حياة العصر.

إن المسرحية تقدم الماضي واضحاً الوضوح كله، في شكل يتيح إمكان فهمه، ورؤيته رؤية شاملة، وإدراك ما فيه من صراع، والاقتناع بضرورة الفعل والتغيير، والوثوق بإمكان التغلب على العقبات جميعاً.

والمسرحية تثير الاعجاب بالماضي، وتدفع إلى تقديره حق قدره، ولكنه ليس إعجاباً انفعالياً عاطفياً، ولا تقديراً غنائياً، يردد أمجاد الماضي، ويعيش عليها، وإنما هو إعجاب عقلي، بفعل الانسان في التاريخ، وتقدير فكري، لقدرته على تحدي الصعاب، وتجاوزها، بالعمل الجماعي.

إن المسرحية تمثل موقفاً من التاريخ لا يتغنى به، ولا يسخر منه، ولا يصطنعه، ولا يفسره تفسيراً جديداً، وإنما يتعرف إليه، ويعرفه إلى الناس، محاولاً إدراكه إدراكاً عميقاً،

وهو ما يؤكد أن التاريخ سلسلة من الاحباطات المتصلة، يتخلله قليل من التشجيع، ولكنها لا تمنع أبداً كفاح المخلصين، وتضحيتهم، وتفانيهم في العمل، لنشر المعرفة.

وتبدو هذه المسرحية أقل من سابقتها توفيقاً في العناية بالبناء، وأكثر منها اعتماداً على المباشرة، ولكن هذا لا يغير من موقفها التعليمي في شيء، بل يؤكده، لأن إحدى خصيصات الموقف التعليمي الاعتماد على المباشرة، حيث يبدو الاعتماد عليها ضرورياً، ولابد منه، أو حيث يبدو مجدياً.

لقد قدمت المسرحية معرفة بالتاريخ واضحة، فيها غنى، وفيها عمق، وهي لا تخلو من إعجاب بحياة (رفاعة) وكفاحه مع رفاقه لنشر المعرفة، وهي معرفة تعلّم أن التاريخ صراع بين قوى تريد المعرفة والحرية للناس جميعاً وقوى لا تريد ذلك، وتعمل على منعه، وتؤكد أن القيمة للكفاح في هذا الصراع، وأن النصر فيه هو لقوى المعرفة والحرية، بما تقدمه من جهد دائب مخلص قائم على التعاون والثقة والتفاؤل، على الرغم من كل الصعاب والعراقيل والتحديات.

ولكن ما في المسرحية من إعجاب ليس إعجاباً انفعالياً ولا عاطفياً، وإنما إعجاب عقلي، هادىء، متزن، يتم منحه لرجل، على أساس من فعله وإرادته، وما يقدمه من خدمة للمجتمع كله، وليس لشخصه أو لصفات خاصة به وحده.

وما في المسرحية من تعليم ليس وعظاً ولا إرشاداً ولا نصائح، وإنما هو معرفة بخبرة، وهي خبرة بشرية، واضحة الأبعاد، محددة المعالم، قد يكون في ذلك التعليم شيء من المباشرة، ولكنها مسوغة، لأنها تدل على وعي، وإدراك.



إن المسرحيتين السابقتين، وهما (سهرة مع أبي خليل القباني) و(رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم) تخدمان التاريخ، وتقدمانه بوصفه معرفة، ووسيلة إلى التعليم وهما تدلان على دراسة الماضي، دراسة واعية، متزنة، تلم بجوانبه كلها، وتدرك أطراف الصراع فيه، وترى حقيقة المتغيرات، وتوقن بأن النصر في النهاية لقوى الحق والخير والمعرفة والحرية.

وما تمتاز به المسرحيتان هو تقديمهما حقائق كثيرة من التاريخ، تتخيرانها بدقة وعناية، وتحافظان عليها، المحافظة كلها، ولا تضيفان إليها، ولا تعدلان فيها، إلا قليلاً، وهما لا تحملان التاريخ فكرة مسبقة، ولا تسقطان عليه قضية معاصرة، ولا تصطنعان فيه ما ليس منه، وإنما تبرعان في تقديمه تقديماً متميزاً، في بناء فني يتيح كشف حقائق التاريخ، وإبراز طبيعته، وتوضيح مساره والقوى الفاعلة فيه، كما يتيح تلقين الناس ذلك كله، وتوصيله إليهم، وتنبيه وعيهم، وإيقاظ حسهم بمسؤوليتهم عن التاريخ.

والموقف الذي تمثله المسرحيتان موقف جديد في الصدور عن التاريخ في التأليف المسرحي في سورية ومصر، وقد جاء متأخراً، في النصف الأول من السبعينيات، بعد سلسلة من المواقف من التاريخ اتسم معظمها بالانفعال، والاعجاب العاطفي بالماضي، من خلال الحاضر، في رؤية لا تتيح إمكان التعرف إلى الماضي تعرفاً صحيحاً.



ويتضح مما تقدم غنى المواقف من التاريخ، التي مثلتها معظم المسرحيات التي اتخذت من التاريخ مصدراً لها في سورية ومصر، وهي مواقف مختلفة، متنوعة، تعددت، وتطورت، وتشابهت واختلفت، ودلت على غنى الصدور عن التاريخ، وما يتيحه من إمكانات التعبير، مما قد لا يتيحه التعبير الصريح عن الواقع.

فلقد تم كشف ستة مواقف، يختلف بعضها عن بعض، في جوانب، ويشبه بعضها بعضه الآخر في جوانب أخرى، فلقد اتفق في التزام معظم حقائق التاريخ، وعدم الاضافة إليها، إلا قليلاً، عدد من المواقف، هي: الاعجاب بالماضي، وتفسيره تفسيراً جديداً، واتخاذه وسيلة معرفة وتعليم، على حين كانت المواقف الثلاثة الأخرى، وهي اصطناع التاريخ، والسخرية منه، وإسقاط قضايا الواقع عليه، قد اتفقت في الانطلاق منه بحرية كبيرة، بالتحوير فيه والتعديل، والاضافة إليه.

ولكن المواقف كانت جميعاً متفقة في الاعجاب بالماضي، وتقديره، على الرغم من اختلاف نوع الاعجاب، وطبيعته، بين موقف وموقف، وكانت منسجمة في ذلك الاتفاق انسجاماً تاماً، وليس فيها موقف غريب أو نافر، غير موقف السخرية من التاريخ.

كما كانت معظم المواقف قائمة على انفعال، وتأثر، شديدين، وكانت أشد أشكال الانفعال بارزة في موقف السخرية من التاريخ، وقد قلّ في معظم المواقف الاعتماد على دراسة التاريخ، وتعمقه، وفهم أبعاده، ولا يمثل مثل هذا الاعتماد غير موقفين اثنين، هما تفسير التاريخ، ومعرفته والتعليم به.



وعلى الرغم من تعدد المواقف، فلا يمكن أن تعد نهائية، ويمكن اجتراح مواقف جديدة، وما المواقف السابقة إلا نتيجة استقراء مسرحيات بعينها، ولعل استقراء مسرحيات أخرى، يكشف مواقف جديدة.

ولابد من الاقرار بأن الفروق بين موقف وموقف دقيقة، لا تكاد تلحظ، وبعض المواقف يكاد يلتبس ببعضها الآخر، فالمواقف متشابهة وليست الغاية من تمييز بعضها من بعض إقامة حدود وفواصل، وإنما رسم مؤشرات إلى مواضع الاختلاف والتشابه والتطور.

ولكن، على الرغم من ذلك كله، يمكن القول إن ثمة فرقاً غير قليل، لايمكن إنكاره، بين موقفين اثنين على الأقل، هما التغني بالتاريخ وتمجيده ومعرفته والتعليم به، فلا يمكن الادعاء بأن مسرحية مثل (صقر قريش) (١٩٥٦) هي كمسرحية مثل (سهرة مع أبي خليل القباني) (١٩٧٣) على الرغم من عناية كل منهما بفرد واحد، وتقديمها سيرته.

ولعل في ذلك وحده ما يسوغ مثل ذلك التصنيف.

الفصل الثاني

فهم التاريخ

ـ ١ ـ

القوة

تبدو معظم المسرحيات التي ظهرت في سورية ومصر في المرحلة الممتدة من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٧٥ متخذة من التاريخ مصدراً لها، ساعية إلى التعبير عن قضية أو فكرة أو تجربة، تتصل بالحاضر، تتخذ من التاريخ وسيلة للتعبير عنها، من غير أن يكون لها موقف فكري واضح من التاريخ، يستند إلى فلسفة معينة، وتفسير محدد، ولا تكاد تستثنى من ذلك غير بضع مسرحيات.

ولكن على الرغم من ذلك لا تخلو المسرحيات نفسها من إحساس بالتاريخ، ينفعل بظواهره، وحوادثه، وشخصياته، ويتلمس ما وراءها من عوامل وأسباب، ولكنه إحساس أولي انفعالي، لا يتحول في معظم المسرحيات إلى إدراك واع، وفهم مدروس.

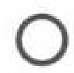
ولذلك يبدو كشف فهم المسرحيات التاريخ ضرورياً، لتوضيح طبيعة إحساسها به، وإن كان من الصعب وصف ذلك الفهم بأنه فلسفة أو تفسير.

ولذلك أيضاً يبدو من التعسف الاحتكام، في كشف فهم المسرحيات التاريخ، إلى شيء من فلسفة التاريخ، أو مذاهب تفسيره، مما لم تحتكم المسرحيات نفسها إليه، ولم تبن عليه.

ويمكن أن تلاحظ عدة أشكال من الفهم، بين بعضها وبعضها الآخر قدر من الاختلاف والتميز، يتيح إمكان تحديدها وتصنيفها، ومن أول تلك الأشكال فهم التاريخ على أساس من دور القوة فيه.

لقد رأت بعض المسرحيات أن للقوة دوراً كبيراً في التأثير في الواقع وتغييره، فأبرزت هذا الدور، وألحت عليه، حتى كأنها تفهم التاريخ على ضوئه، وتفسره به.

ومن تلك المسرحيات (ميسلون) (١٩٤٦) للشاعر (بدر الدين الحامد) و(غروب الأندلس) (١٩٥٢) للشاعر (عزيز أباظة).



وتصور (ميسلون) فرحة العرب في (سورية) باستقلالهم عن الحكم العثماني، وتأسيسهم دولة وتعيينهم (فيصل) ملكاً عليها، ثم تصور حنق الفرنسيين على (سورية) وغضبهم من تشكيل حكومة حرة، وإقامة دولة مستقلة، وعزمهم على غزو البلاد، ثم تصور الصدام في معركة (ميسلون)، بين الجيش الفرنسي المنظم والمعد والمدرب والمزود بالسلاح المتطور، والمتطوعين السوريين، الذين لم يتلقوا تدريباً، ولم يعدوا من قبل، ولم ينظموا، والذين لا يملكون من السلاح إلا أقله، وإن كانوا يملكون إرادة الكفاح، وعزيمة المقاومة.

والمسرحية تجعل من القوة سبباً مباشراً في غلبة الفرنسيين، وسقوط البلاد تحت انتدابهم، فتبرز ما كان للفرنسيين من قوة كبيرة، عمادها الجيش المزود بالسلاح المتطور، والجنود المدربين، وتلح على ضعف البلاد، وعدم امتلاكها جيشاً مهيأ، وتصور المتطوعين هم الذين تصدوا للجيش الفرنسي، وكانوا قلة من المواطنين، ندبوا أنفسهم للقتال، من غير أن يكون لديهم سلاح، ومن غير أن يكونوا قد تدربوا من قبل على استخدام السلاح.

إن القوة هي التي قررت مصير البلاد، فعدم امتلاكها القوة أدى إلى فقدها حريتها واستقلالها، وامتلاك أعدائها القوة، أتاح لهم إمكان غلبتها، واستعمارها.

والمسرحية تلح على إبراز اعتداد الفرنسيين بقوتهم، واعتمادهم عليها، وعزمهم على قهر البلاد وإذلالها، وإلحاق النكبات بها، على حين تلح على إبراز اعتداد المتطوعين بحماستهم، وحبهم وطنهم، وعزمهم على الدفاع عنه، وهم واعون أنهم لا يملكون سلاحاً ومدركون أنهم غير مدربين على القتال، وغير مهيئين له، ولكن حسبهم أداء الواجب، والشهادة.

ومن ذلك تقترن القوة بالظلم والعسف والضلال، على حين تبدو الحماسة الوطنية، بحاجة إلى قدر غير قليل من القوة.

وإذن، فالقوة هي التي تفعل في الواقع، وتغير فيه، ويكون لها الدور الكبير في اتخاذ القرار، وبها يمكن أن تفسر معظم ظواهر التاريخ، ولاسيما ظواهر القهر والظلم والاستبداد والاستعمار، التي تقوم على قوة السلاح وحده، من غير أن يكون لها شيء من قوة الحق والعدل.

ولم يكن للقوة وحدها مثل ذلك الدور إلا بسبب من افتقار الحق إلى قدر غير قليل من القوة، التي يبدو أنه يحتاجها كما يحتاجها الباطل نفسه.



وتصور مسرحية (غروب الأندلس) سقوط آخر دولة عربية في (الأندلس)، بسبب من ضعف الحكام العرب، وانقسام بعضهم على بعض، واختلافهم، وتنازعهم، واقتتالهم، وقوة أعدائهم، واتفاقهم، واتحاد كلمتهم، وتعاون بعضهم مع بعض.

فالمسرحية تصور (الزغل) ناقماً على أخيه السلطان (أبي الحسن)، ينافسه في ملكه، ويسعى إلى سلبه منصبه، وتصور الأمير (أبا عبد الله) ناقماً على أخيه (يحيى) لأن والده قد جعل له ولاية العهد، من دونه، ولا يتورع عن اللجوء إلى أعدائه ليستقوي بهم على أبيه وأخيه وعمه، وتساعده على ذلك أمه (عائشة) التي لا تتورع عن تحريض (الزغل) على زوجها، مورطة الرجل في الثورة، لتضمن لابنها ولاية العهد.

وتصور المسرحية في مقابل ذلك الاختلاف والتنازع والشقاق اتفاق كلمة الأعداء واتحادهم، ووفاقهم، فالملك (فرد يناند) يتزوج (إيزابيلا) ويعملان معاً على دحر الجيوش العربية، وزرع الشقاق في صفوف الحكام العرب، والحبر (كارلو) يعضد الملك (فرد يناند) ويساعده على وضع الخطط لاسقاط (غرناطة)، وهو الذي يغري الأمير (أبا عبد الله) بالتعاون معه.

ولعل من أشد المواقف إبرازاً لضعف العرب، وشقاقهم، واختلافهم، وقوة أعدائهم

(الاسبان) ، ووحدتهم ، واتفاق كلمتهم ، موقف قدوم وفد من العرب ، على (الاسبان) ، لعرض السلم ، ولافتداء الأمير (أبي عبد الله) من الأسر ، وفيه يسخر (فرد يناند) من الوفد ، ويسألهم عن الملك الذي أوفدهم ، أهو الملك المخلوع ، أم الملك الأسير ...؟! ويزيد الموقف سوءاً قدوم (أبي عبد الله) ليرفض فدية القوم ، ويعلن أنه سيرميهم بجيش من الأعداء ، يمزقهم ، شر ممزق ، وفي الموقف نفسه يعرض الحبر (كارلو) بالمسلمين تعريضاً حاداً ، ويذكر فرقتهم واختلافهم وضعفهم وتنازعهم .

وفي ذلك كله ما يدل على قوة لدى (الاسبان) قائمة على وحدة الكلمة ، واتفاق الآراء ، واتحاد الصفوف ، وهي قوة ذات دور كبير ، تفعل في الواقع ، وتغير فيه ، فتزرع الشقاق في صفوف العرب ، وتزيد الخلاف حدة ، وتضعف الروح ، وتوهن العزيمة ، وتفرق الشمل .

وترفد تلك القوة ، قوة الجيش والسلاح ، وهي قوة لدى الأعداء واحدة موحدة كبيرة منظمة ، وهي لدى العرب مفرقة مشتتة ، تتبع الأهواء والآراء ، وتوالي الرجال والأمراء ، ويختلف بعضها مع بعض ويحترب ، من قبل أن يحارب الأعداء .

ومن ذلك كله يبدو واضحاً دور القوة ، وأثرها في تغيير الواقع ، وهو تغيير كبير ، يزيل دولاً ويشيد غيرها ، ومثل ذلك الدور الذي تؤديه القوة ، يدفع إلى تفسير التاريخ بها ، وعدها أحد العوامل المغيرة في مسيرته .

والقوة التي تعنى بها المسرحية ليست قوة الجيش والسلاح ، فحسب ، بل هي قوة الرأي ، والموقف ، والارادة ، بما في هذا كله من وحدة واتفاق وانسجام ، تدعمه بعد ذلك قوة السلاح والجيش ، ولكأن المسرحية ترد القوة نفسها إلى الوحدة ، أو تجعل الوحدة من أكبر عوامل القوة ، وأسبابها .



ويتضح اتفاق المسرحيتين السابقتين في إدراك دور القوة ، وأثرها في التاريخ ، وهما تردان إليها معاً ظواهره ، وما فيه من تغير ، وتتفقان في إظهار ما جره الضعف على العرب من نكبات

ومصائب، قادت إلى سقوط الممالك، كما تتفقان في إظهار قوة الأعداء، وجعلها سبباً مباشراً في هزيمة العرب، وهما تقرنان تلك القوة بالظلم والاستبداد والباطل.

وإن دل ذلك على شيء فهو يدل على إقرار بدور القوة في التاريخ، وأثرها في تغييره، ولكن مع تخوف من ارتباط تلك القوة بالظلم والسيطرة والباطل، وتنبيه إلى خطورة ذلك الارتباط، الذي قد يجر على العالم ويلات وخسائر حضارية كبيرة.

كما يدل ذلك على أن الهزيمة لم تكن بفعل عامل داخلي، ينبع من الحق والقيم المثلى، وإنما بفعل عامل خارجي، غريب، مفروض، وهو القوة، مما يعني أن الهزيمة عرض طارىء، لابد من زواله، ومادامت القوة هي التي أحدثته، فلابد منها أيضاً هي نفسها لازالته.

ولعل ذلك الادراك لدور القوة، هو الذي قاد، في مرحلة تالية، إلى الاعتقاد بدور الفرد الحاكم، لأن مثل ذلك الفرد، هو الذي يستطيع إنهاء الضعف والخلاف والتمزق، وصنع القوة.

— ٢ —

الفرد

وتصور بعض المسرحيات الفرد وهو يستبد، فيغير في الواقع، ويصنع الأحداث، ويقرر المصائر، بما يملك من مواهب فذة، وإمكانات كبيرة، وغالباً ما يكون ذلك الفرد حاكماً، أو ربيب حاكم، يقطع خلاف الحكام، وينهي نزاعهم، فيتسلم زمام الأمور وحده، فيوحد الصفوف ويقودها، ويتصدى للأعداء، فيخزيهم، في الداخل، وفي الخارج، ويسعى إلى تحقيق القوة والعزة.

والمسرحيات في تقديمها مثل تلك الصورة للفرد تدل دلالة واضحة على الاعتقاد بدور الفرد في التاريخ، وأثره في صنع الحوادث، وتغيير مجراها، حتى يمكن أن يفسر التاريخ به.

ومن المسرحيات التي تقدم مثل تلك الصورة (صقر قريش) (١٩٥٦) لمؤلفها (محمود تيمور) و(دار ابن لقمان) (١٩٦١) لمؤلفها (علي أحمد باكثير) و(الراهب) (١٩٦١) لمؤلفها الدكتور (لويس عوض).



وتصور مسرحية (صقر قريش) (عبد الرحمن الداخل) وهو يلجأ إلى (الأندلس)، فراراً من مطاردة العباسيين، بعد أن أسقطوا ملك بني أمية، في بلاد الشام، ويتمكن من بناء دولة قوية في (الأندلس)، موحدة، فيقضي على الولاة المتنازعين، ويسيطر عليهم، ويدين له الأمر، بما امتلك من حزم وشجاعة ومقدرة على تصريف الأمور. وهو لا يتردد في أثناء ذلك كله، في اصطناع الأخلاء والمعاونين، ثم التخلي عنهم بعد ذلك، كما لا يتردد في التضحية

بالنساء المعجبات ، والزج بهن إلى الموت ، ليتحقق مأربه ، في الوصول إلى الامارة ، ثم يلتفت إلى خصومه في الداخل ، فينتقم منهم ، بأسلوب يعده نزيهاً ، ثم يتصدى للأعداء في الخارج ، فيحاربهم ، ويشن عليهم هجماته ، مؤكداً أن غايته من ذلك كله لم تكن شخصية ، ولا خاصة ، وإنما كانت إعلاء كلمة الله ، ونصرة دينه ، ويؤكد أنه كان مسيراً بإرادة القدر ، ولذلك لا يحس بشيء من الندم على ما أقدم عليه من قبل من مواقف وأفعال .

والمسرحية تصور (عبد الرحمن الداخل) فرداً ، يفعل ذلك كله وحده ، يستعين فيه بالآخرين ، ولكنه لا يشاور منهم أحداً ، ولا يستفتيهم فيه ، ثم ما يلبث أن يتخلى عنهم ، ويقصيهم ، كما لا يتردد في التنكيل بهم ، بعد انتهاء حاجته إليهم .

والمسرحية تحيط (عبد الرحمن الداخل) بهالة من التمجيد والتعظيم ، وتظهره فرداً فذاً ، وحاكماً قوياً ، وقائداً منتصراً ، يحسن التخطيط ، ويحسم الأمور ، ويتغلب على نوازعه وأهوائه ، ولا يخضع لشيء منها ، وينتصر على خصومه وأعدائه ، ويتقن فن تسخير الرجال ، وكسب ولائهم ، كما يفتن النساء ، ويجتذبهن إليه ، بصدوده عنهن ، وكبريائه .

إن المسرحية تؤكد ، في الشكل الذي صورت فيه (عبد الرحمن الداخل) ، دور الفرد في التاريخ ، وأثره فيه ، وتجعله وحده الفاعل فيه ، والمغير ، بما يملك من إمكانات وطاقات ، ومواهب خاصة ، يحققها وحده ، بدافع من طموحاته وأهوائه ورغباته الشخصية .

ويبدو مثل ذلك الفهم للتاريخ شبيهاً في بعض جوانبه بفهم (توماس كارلايل) الذي نادى بعبادة الأبطال ، وأكد أن تاريخ البشرية ليس إلا مجموعة سير أبطالها .



وتصور (دار ابن لقمان) دور عدد من الأفراد في صنع الحوادث ، والتأثير في الواقع بما يبدون من شجاعة وذكاء ، وبتمكنهم من السيطرة على مشاعرهم وعواطفهم ، وتوجيهها إلى خدمة الوطن ، ولكنهم ، على الرغم من تطلعهم إلى آمال عامة ، وسعيهم إلى تحقيق مصلحة الشعب كله ، ينطلقون في أفعالهم ومواقفهم وقراراتهم من تصور فردي ، خاص ، ويقررون كل شيء وحدهم ، من غير ارتباط بالشعب نفسه ، مما يؤكد تفردهم .

فالمملوك الأمير (فخر الدين) يعجب بـ (شجر الدر) ، ولكنه لا يبدي لها شيئاً من ذلك ، ويرفض عرض أحد المماليك السعي له للزواج بها ، وهو يحس بعداء المماليك له ، وكرههم ، فلا يبادلهم العداء ، ويوجه مشاعره نحو وطنه ، فيعزم على التضحية في سبيله ، فيخرج إلى الفرنسيين ، ليصد زحفهم ، وحده ، ويسقط شهيداً .

و (شجر الدر) تدير أمور الحكم ، بعد وفاة زوجها السلطان ، وتتمكن من الصمود أمام خلاف المماليك ، وتنافسهم على منصب السلطان ، وهي تعجب بالأمير (فخر الدين) ، وتتمنى لو يبوح لها بما في نفسه ، وحين تعلم باستشهاده تنفجر مشاعرها ، ولكنها لا تضعف ، وتتمكن من قيادة الشعب ، حتى يتحقق لها النصر على الفرنسيين ، فتأسر ملكهم ، وإخوته ، ثم تضمن انسحابهم من (مصر) .

و (أحمد) مولى (فخر الدين) ، يعمل جاسوساً على الفرنسيين ، فيوقع نفسه في أسرهم ، ويتمكن من كسب ثقتهم به ، ويغريهم بغزو المماليك ، متفقاً في ذلك مع الأمير (فخر الدين) ، وعلى الرغم من هزيمة الفرنسيين ، يتمكن من تأكيد براءته ، وكسب ثقتهم به ثانية ، ثم يحيك خطة أخرى ، توقع الملك نفسه في الأسر ، وهو يتردد في أثناء ذلك كله على (شجر الدر) ويعمل رسولاً بينها وبين مولاه (فخر الدين) ، ويبدي ضروباً من الذكاء وحسن التدبير ، مدفوعاً في ذلك كله بحبه لخطيبته (ناعسة) مولاة (شجر الدر) ، وقد وعدته أن يكون زواجه بها ، بعد تحقيق النصر على الفرنسيين ، وكأنه في سعيه ذلك كله ، يعجل موعد زواجه بمن يحب .

والأفراد الذين تصورهم المسرحية فاعلين في الواقع ، مؤثرين فيه ، يعملون منفردين ، وإن تعاونوا ، وهم يعملون متفردين ، وإن كانوا يعملون لأجل الشعب ، فهم يعتمدون على مواهبهم وقدراتهم وطاقاتهم الفردية الخاصة ، بل يعتمدون على مغامراتهم وتضحياتهم وبطولاتهم ، فرادى ، وهم يعملون ويخططون ويقررون بمعزل عن الشعب نفسه .

ومثل ذلك الاهتمام بالأفراد ، لا يمكن أن يعد خلاصاً من الاهتمام بالفرد ، ونزوعاً نحو الجماعة ، لأن أولئك الأفراد ، صفوة منتقاة ، وهم في الحكم ، ولأنهم يعملون وحدهم ، منعزلين عن الجماعة ، وبعيدين عنها ، وإن عملوا لأجلها .

وإن صورة (الحرافيش) التي تقدمها المسرحية وهم يدخلون باحة القصر ، بعد

انتصارهم على الفرنسيين ، لا يمكن أن تعد تعبيراً عن دور الشعب في الفعل في الواقع والتأثير فيه ، ويؤكد ذلك كله أن الحرافيش دخلوا إلى القصر ليهتفوا باسم السلطان ، ويزفوا إليه نبأ النصر ، وأن السلطان نفسه يتبرأ منهم حين يغيرون على (دمياط) ، وينكرهم ، ويتنكر لهم ، لكي لا يفسد ذلك الهجوم الهدنة الموقعة بينه وبين الفرنسيين ، ومثل أولئك الحرافيش ، لا يمثلون بعد ذلك الشعب في شيء ، وما هم إلا شريحة من شرائحه ، وما هم إلا فئة طفيلية ، تعيش على حسابه .

إن في تصوير ثلة قليلة من الأفراد ، هم الذين يفعلون في الواقع ويغيرون فيه ، ويؤثرون ، ما يدل دلالة واضحة على فهم المسرحية التاريخ فهماً يقوم على أساس الفرد الذي يفسر به التاريخ ، وليس الشعب ، ولا فرق بعد ذلك بين كون الفرد واحداً ، أو مجموعة أفراد ، يعمل كل منهم بمعزل عن الشعب .



وتصور (الراهب) فرداً واحداً ، يسيطر على حركة ثورية ، فيخطط لها ، ويديرها ويوجهها ، كيف شاء ، وهو يتعاون مع آخرين ، ولكنه يفرض عليهم رغبته وإرادته وآرءه ، وهو نفسه خاضع لنزواته وهواه ، مما يقود إلى خيبة وإخفاق ، ودمار شامل .

فالمسرحية تصور الراهب (أبا نوفر) يقود ثورة الاسكندرية ، سنة (٢٩٦ م) ، وكان قد خطط لها مع الوالي الروماني (آخيل) ، بالتعاون مع بعض الرجال المصريين ، ليحقق استقلال مصر عن الامبراطورية الرومانية ، ولكنه في قيادته الثورة ، ينفرد بها ، فيوجه رجالها ، ويفرض عليهم آراءه ، ويعبر عن طموحه إلى تكوين امبراطورية دينية كبرى ، تغطي رقعتها العالم ، ويكون حاكمها فرعوناً ، وينجذب في أثناء ذلك كله إلى جمال الراقصة (مارتا) ، فيشتهي وصالها ، ولا يتردد بعد ذلك في الحكم بالاعدام على الفتاة المصرية (فيلامينه) لأنها أحبت فتى رومانياً وفرت معه ليتزوجها ، ثم تؤسر (مارتا) ، فيفتديها بنفسه ، ويقدم على الانتحار ، معلناً أن مارتا هي روح (مصر) وأنه هو جسدها ، وأنه يقدم الجسد فداء الروح ، ثم يدخل الجيش الروماني (الاسكندرية) ، فيحرق مساكنها ويدمرها ، ويقتل أهلها ، ويفتك بهم .

والمسرحية تبرز دور الراهب (أبا نوفر) ، وتجعله الفاعل في الواقع ، والمغير فيه ، والمقرر للمصائر ، والمحدد للقيم والأوصاف ، والمبارك للحب ، أولا عنه ، وهو في ذلك كله وحده ، فرد مستبد ، يتخذ من فكرة الاخلاص للوطن ، والتمسك بالدين ، وسيلة إلى فرض آرائه ، وتنفيذ قراراته ، وتسويغ أفعاله ومواقفه .

والمسرحية تنم عن فهم للتاريخ يقوم على أساس الفرد ، الفذ ، الموهوب ، الذي يستطيع بذكائه ومواهبه أن يخطط للتغيير في الواقع ، والفعل فيه ، فيقود الناس إلى تحقيق ما خطط له ، ويقدم نفسه فداء فكرته ، ليؤكد دوره في التاريخ ، وأثره فيه ، ولكنه في أثناء ذلك كله يستبد ويتفرد .

وعلى الرغم من أن المسرحية تصور ثورة ، تسعى إلى تحقيق استقلال شعب ، فإنها تعلق تلك الثورة على فرد ، وتربطها به ، لا ليمثلها ، ويقودها ، فحسب ، بل ليسيطر عليها ، ويخضعها لرأيه ورغبته وهواه ، ويكون هو نفسه ، وحده ، متفرداً ، وليس حاملاً لروح الشعب ، وممثلاً لوجدانه ، ومحققاً لآماله ، على الرغم من ادعائه ذلك كله .

ولذلك كله يبدو من الصعب وصف تلك الحركة التي قام بها (آخيل) وقادها (أبا نوفر) بأنها ثورة ، وما هي إلا حركة انفصالية ، أراد منها بضعة أفراد ، تحقيق مآربهم الشخصية ، ولكنها أخفقت .



إن المسرحيات الثلاث السابقة تعبر عن إعجاب بالأفراد الذين تصورهم فاعلين في التاريخ ، مغيرين فيه ، وهي تسعى إلى إثارة مثل ذلك الاعجاب ، وهي تؤكد دور الفرد وتسعى إلى تسويغه وترسيخه ، فتلح عليه ، وتبرزه دوراً ذا أهمية كبيرة ، بالنسبة إلى الشعب ، وإلى الدين ، أي بالنسبة إلى الواقع والمبدأ ، مما يمنحه أهمية ويكسبه صفة الضرورة .

والمسرحيات الثلاث تبرز دور الفرد ، لا بتمثيله شعبه ، وإنما بفعله هو نفسه ، في الواقع ، وتغييره فيه ، مدفوعاً بأفكاره الخاصة ، ورغباته الشخصية ، أو متصرفاً وحده ، من غير أن يرتبط به أو يعبر عنه ، ومن غير أن يحمل مشاعره أو أفكاره .

إن (مانيتون) في (الراهب) مثلاً يمكنه أن يعبر عن الشعب ، وأن يمثله ، فهو يحذر (آخيل) من إخفاق ثورته ، ويؤكد له ضرورة الاعتماد على الفلاحين ، وتكوين جيش منهم ، ليتمكن من القيام بالثورة ، ويرد (أبا نوفر) عليه ، منكراً تشاؤمه ، ثم تخفق الثورة ، ويكون لزاماً عليه أن يشهد دمار الاسكندرية ، وهو الشيخ العجوز ، وأن يسلم مفاتيحها بنفسه إلى الغزاة ، ويتضح من ذلك أن لا دور له ، ولا فعل ، سوى تحمل الآلام ، والشقاء .

وقد أعقب تلك المسرحيات مسرحيات أخرى فهمت التاريخ على أساس آخر مختلف ، يعد الفكر هو الفاعل في الواقع ، والمغير فيه ، والمؤثر .

— ٣ —

الفكر المجرد المطلق

رأت بعض المسرحيات في الفكر المجرد المطلق فاعلاً في التاريخ، ومؤثراً فيه ففسرت التاريخ على ضوئه، وجعلته مسيراً به.

ومن تلك المسرحيات (السلطان الحائر) (١٩٦٠) لمؤلفها (توفيق الحكيم) و(غادة أفاميا) (١٩٦٧) للشاعر (عدنان مردم بك) و(حكاية الأيام الثلاثة) (١٩٦٨) لمؤلفها الدكتور (عمر النص).



وفي (السلطان الحائر) يظهر الفكر والفن وحدهما الفاعلين في التاريخ، المغيرين في مسيرته، وليس القوة، ولا الشعب، بل تبدو القوة ظالمة غاشمة، ويبدو الشعب أخرق جاهلاً، لا يقدر الفكر ولا الفن.

فالسلطان الحاكم عبد مملوك للسلطان الراحل، والقانون لا يجيز أن يحكم شعباً حراً عبد رقيق، ولا خلاص إلا باتباع القانون، وهو يقضي ببيع (السلطان)، لأنه من تركة (السلطان) الراحل، آلت ملكيته إلى بيت المال، ويمكن بعد بيعه عتقه، ليعود إلى الحكم ثانية، حراً، ويصبح (السلطان) الشرعي، ويخضع (السلطان) الحاكم للقانون، ويرفض نصيحة (الوزير) باللجوء إلى السيف، كما يرفض تحايل (القاضي) على القانون وتلاعبه به،

فيتم بيع (السلطان) ، ثم يعتق ، ويتم ذلك كله بفضل تحكيم (السلطان) عقله ، ورفضه القوة ، ولجوئه إلى القانون ، واعتماده على الفكر ، حتى ليبدو ممثلاً له .

وينتج عن ذلك كله تغييرات في الواقع كثيرة ، وانكشافات عن الماضي متعددة ، فالسلطان يرجع إلى الحكم ، ويدين له الأمر ، ويمتلك الشرعية ، ويعفى عن (النخاس) الذي كان محكوماً عليه بالاعدام ، لأنه هو الذي أذاع في الناس حقيقة كون السلطان عبداً ، ويكشف تحايل (القاضي) وتلاعبه بالقانون ، ويدان عسف الوزير ولجوؤه إلى القوة ، وتبرأ (الغانية) من صفة العهر التي ألصقها الناس بها من قبل ، ويتضح تعلقها بالفن الرفيع ، وتضحيتها في سبيله .

والفكر لا يفعل ذلك كله وحده ، وإنما يساعده فيه الفن ، ويردفه ، ويفديه ، في تضحية كبيرة في سبيله ، فـ (الغانية) ، هاوية الفن ، والمخلصة له ، هي التي تشتري السلطان بحر مالها ، ثم تتنازل عن امتلاكه ، وتتخلى عنه ، وتمنحه حريته ، فلها يعود الفضل في عتق (السلطان) وتحقيق شرعية حكمه .

والفن يمتلك شرعيته بفضل الفكر ، ومنه يستمد قوته ، وبه تتضح حقيقته ، ويتأكد سموه ورفعته ، فـ (السلطان) هو الذي يتعرف إلى حقيقة (الغانية) ، وحبها الفن ، وبراءتها مما ألصق بها من تهمة العهر ، وهو الذي يعرف الناس إلى حقيقتها ، ويمنحها قوة وجودها وشرعيته .

وهكذا يعتنق الفكر والفن (السلطان) و(الغانية) ، فيقوم كل منهما بالآخر ، يدعمه ويقويه ويستمد منه شرعيته ، ليفعلا بعدئذ معاً في الواقع : يغيران فيه ويبدلان ، ويكشفان الحقائق .

ويتضح بعد ذلك كله سفه القوة وغشمها ، كما يتضح جهل الشعب وخرقه ، وسوء تقديره ، فلطالما نصح (الوزير) باستخدام القوة ، ولكن تبين أخيراً أن الفكر هو الأجدى والأبقى والأجدر والأقوى ، ولطالما نعت الشعب (الغانية) بالعهر ، ولكن تبين أخيراً طهرها ونقاؤها ، إذ لم يحسن تقدير الفن ، ولم يفهم قيمته . ولقد وقف الشعب يتفرج على (السلطان) ، وهو يباع ويشرى ، بل أخذ أفراد الشعب بالمراهنة على إمكان تخلي الغانية عن (السلطان) ، بعد أن اشترته بمالها ، ويؤكد سوء تقدير الشعب للسلطان رمز الفكر وممثله ،

إقدام (الاسكافي) و(الخمار) على المشاركة في المزاد المعلن لبيع السلطان، وهما لا يملكان سوى دريهمات قليلة، وحيرتهما بعد ذلك وسؤال أحدهما الآخر عما سيفعلان به إذا هما اشترياه.

إن المسرحية تؤكد أن الفكر والفن هما الفاعلان في التاريخ، وأنهما وحدهما الساميان الراقيان، وأن كلاً منهما يعضد الآخر، ويستمد شرعيته منه، وأن القوة ظالمة سفيهة، لا يمكنها أن تخدم الفكر، وأن الشعب جاهل أخرق، لا يمكنه تقدير الفن.

والفكر الذي تشيد به المسرحية هو فكر نابع من قصر السلطان الحاكم، ومرتبط به، ومحقق لمصالحه، ولا ينبع من الشعب، ولا يتصل به، بل هو فكر معاد للشعب ناقم عليه، ساخر منه، يتيح إمكان السيطرة عليه، والتحكم فيه، وهو فكر مخادع مخاتل، يلجأ إلى أساليب متناقضة، غير منطقية، فيها قدر غير قليل من التضليل، فيقرن عقد بيع السلطان بعقد عتقه، ويدعي إنكار القوة، وازدراءها، وهو فكر لا يتحقق في الواقع إلا بدعم من السلطان، وهو في منصب الحكم، وبحماية من رجال حرسه وعسكره وشرطته، وبتوجيه منه، وتحت إشرافه، هو نفسه.

والفن الذي تشيد به المسرحية، هو فن منعزل، ينشأ في قصر من قصور الأغنياء، وهو فن لا يبالي بالشعب، ويزدري عاداته وتقاليده وأعرافه، بل يتحداها ويؤذيها، لا يهتم بشيء من القيم الأخلاقية وأحكامها، غايته الصفوة وعلية القوم، يوفر لها المتعة وجواءها، وهو فن يتزلف إلى الحاكم، ويخدمه، ويضحي لأجله فيحظى منه بالاعتراف.

والمسرحية وهي تسعى إلى تأكيد فعل الفكر والفن في الواقع، وتأثيرهما فيه، وإنكار دور الشعب والقوة، بتصوير الحاكم يختار القانون، ويرفض السيف، فيوافق على بيعه، تغفل عن أن ذلك البيع كان مشروطاً بالعتق، وأنه تم بحماية من السلطان، الحاكم، وبقوة يستمدها من موقعه، وهو في الحكم، ومن رجال عسكره وحرسه وشرطته، وبرعايته وإشرافه هو نفسه، وأنه تم أيضاً بحضور الشعب، وبرضاه، وبمحاولة لاطلاعه على الأمور كلها، لتحقيق معنى الشرعية.

وإذن لا يمكن الادعاء بأن الفكر قادر على الفعل وحده في الواقع، والتأثير فيه، من

غير اعتماده على القوة، وبمعزل عن الشعب، فلقد اعتمد السلطان على قوته في الحكم فأجرى البيع، تحت إشرافه، وأمام الشعب كله.

وفي الحقيقة لم يكن رفض السلطان استخدام السيف، رفضاً للقوة، وإنما هو رفض للمجابهة المباشرة مع الشعب، التي لا يمكن أن تقود إلى تملكه حريته، ولا إلى تحقيق شرعية حكمه، بل لعلها تقود إلى نقيض ذلك كله، ولم يكن قبوله حكم البيع، قبولاً للعدل والشرع، وعزماً على إقامتهما، وإنما هو حيلة لاتخاذهما وسيلة إلى نيل حريته، وتثبيت حكمه، بإجراء أشكال تنتمي إليهما، ولكنها ليست منهما في شيء.

إن البيع الذي أجراه السلطان، لا يحقق العدالة، بل يجافيها، لأنه بيع مرهون بالعتق، ومتعلق به، وشرط البيع الصحيح ألا يتعلق بشرط ينقضه، وهو بيع لا يحقق شرعية حكم السلطان، لأن وصوله إلى الحكم من قبل، وهو عبد، وصول غير شرعي، وخلاصه من العبودية، وتملكه حريته، لا يعني شرعية حكمه.

إن بيع السلطان ليس إلا حيلة، ووسيلة شكلية، لمنح الحكم الشرعية، بأسلوب لا يمكن أن يعد شرعياً، لا في شكله، ولا في مضمونه، وما هو إلا عملية تضليل للشعب وخداع.

وبذلك ينتفي الادعاء بأن الفكر هو الفاعل وحده في الواقع، وأنه هو السامي، والراقي، وأنه هو الذي يصنع الحرية، ويحقق الشرعية، ليتأكد أن القوة وحدها هي التي فعلت كل شيء، غيرت، وبدلت، ومنحت الشرعية، على حساب الشعب، وبخداعه. ولكنها قوة وراءها فكر، يقدم مقولات، ويطرح قضايا، وعقل يخطط ويدير، بحذاقة وخبث، متجنباً القوة المسلحة، مدعياً ازدراءها، وهو بها قائم، وعليها معتمد.

إن الفكر لا يمكن أن يتحقق بغير قوة، أياً كانت أشكال تلك القوة، وهذه القوة نفسها لا يمكنها أن تفعل من غير فكر يسندها ويدعمها، ويمنحها الشرعية، ولو كانت زائفة، وفي هذا ما يؤكد أن القوة ليست مرذولة على الاطلاق، وأن الفكر ليس سامياً على الاطلاق، وأن القوة والفكر غير منفصلين، بل هما متلازمان، ويبقى بعدئذ ثمة فرق بين فكر وفكر، فكر يخدم الشعب، ويحقق مصالحه، ويرعاها، بأسلوب شرعي، عادل، وفكر يدعي

ذلك كله، ويعمل ما هو نقيضه، وليس يضير الفكر الأول في شيء استخدام القوة، ولا يبرىء الفكر الثاني عدم استخدامها.



وتعبر (غادة أفاميا) عن الثقة بالحب والتسامح، وتؤكد إمكان التغيير في الواقع بهما، وليس بشيء من القوة أو الفعل، حتى إنها لتعد القوة مرذولة.

والمسرحية تصور الغزاة الرومانيين يدخلون مدينة (أفاميا) فيقاوم الشعب، ويقدم التضحيات، وينظم فيه الثوار صفوفهم، ولكن زعيم المدينة (الوليد) يرفض ذلك كله، ويسعى إلى قائد الغزو بنفسه، يرتجيه رفع الأذى عن الشعب، ويعرض عليه العيش معاً بسلام ومحبة وتسامح، ويقدم ابنته (غادة)، تأكيداً لصدق دعوته، وهي الابنة التي يهواها أحد الضباط في جيش الغزاة، وحين يعمد قائد الغزو إلى تقديمها قرباناً للآلهة، بحرقها في النار، يقدم ذلك الضابط على قتل قائد الغزو، ويتم إنقاذ الفتاة، وينقسم جيش الغزاة على نفسه، وتتحرر المدينة، ثم يقف زعيمها ليعلن انتصار التسامح والمحبة والسلام.

إن المسرحية تؤكد دور القيم الكلية المطلقة، وأثرها في الواقع، وهي قيم يحملها زعيم المدينة، فينفرد بها، وحده، ويتفرد، ليفرضها على الواقع، من عل، من غير أن يستمدها من معطيات الواقع نفسه، وهو يخالف بها رغبة شعبه وإرادته في القتال، حتى إنه ليمنع الثوار من القيام بعمل ما، وهو ما يؤكد بُعْد تلك القيم عن الواقع، وفرضها عليه فرضاً.

وانتصار القيم بعد ذلك انتصار افتراضي، فيه قدر كبير من التوهم والخيال، ولا يسنده شيء من المنطق، أو احتمالات الواقع.

إن انتصار القيم لم يتم تلقائياً، وبدافع من القيم نفسها، وإنما تم بالقوة، وبدافع من قيم أخرى، إذ يعمد الضابط الذي يهوى ابنة الزعيم إلى قتل قائده، لانقاذها، والدافع إلى هذا الفعل، هو حب الفتاة، والرغبة في إنقاذها، فهو دافع فردي، خاص، يتصل بالحب، ولا يتعلق بالقيم الكلية، وليست غايته المحبة والعدل والسلام والتسامح والاخاء، ولم يكن بدافع منها.

إن القيم الكلية المطلقة تبدو متصلة بالحاكم زعيم المدينة، ومعبرة عن مصلحته، في تجنب القتال، والحفاظ على ملكه، وتتسم بالجبن والضعف والتخاذل، ولا ترتبط بشيء من حكمة الشعب، ورغبته ومشيئته، ويكفي دليلاً على هذا كله تبني زعيم المدينة تلك القيم، وعدم ظهورها لدى حكيم من الشعب نفسه، مثلاً.



وتعبر (حكاية الأيام الثلاثة) عن ثقة بدور القيم الكلية المطلقة، كالحق والخير والجمال، في الواقع، وأثرها في تغييره، حتى يمكن الاعتماد عليها وحدها، من غير اللجوء إلى القوة، وهي تعدها مرذولة أيضاً.

والمسرحية تصور بلدة طيبة آمنة مسالمة، تتعلق بالحق والخير والعدل، وهي جميلة زاهية، ويدخلها الغزاة، فلا ترفع سيفاً، ولا تحمل ضغينة، وتتمسك بكنزها المخبوء، علامة على كفاحها وتقديمها الضحايا والشهداء، وبه يفتضح أمر الغزاة، وتنكشف دواخلهم، وتتطهر أرواح بعضهم، ولاسيما قائدهم، الذي يدرك أن المدينة على حق، وأنهم على باطل، فيرعوي، ويثوب إلى رشاده، ويقدم بنفسه على قتل الضابط الذي كان أغراه بغزو المدينة، ثم يصلح ما دمر منها، ويأمر الجيش بمغادرتها، ويبقى هو فيها، محباً عاشقاً، يموت فيها.

إن المسرحية تؤكد أن الفاعل المغير في الواقع هو القيم الكلية المجردة، التي منها الحق والعدل والخير والجمال، وتنكر أن يكون الفاعل هو الشعب، أو القوة، بل إنها تعد القوة مرذولة، وتنكرها، وتدينها، وتجعل المدينة بريئة منها، وتؤكد أن الشعب لم يتصد للغزاة حين دخلوا المدينة، ولم يتعرض لهم بمقاومة، وقد عاش معهم بعد ذلك في أمن وسلام، فلا عنف ولا غضب، ولا حقد ولا ضغينة، حتى إن القائد نفسه ينكر على أهل المدينة مسالمتهم وعدم تصديهم له، ويتمنى لو أنه رأى فيهم بادرة معارضة أو مقاومة.

إن المسرحية تؤكد انتصار القيم وحدها، وبنفسها، وبما تحمل من موجبات انتصارها، من غير لجوء إلى قوة، ولكن مثل ذلك الانتصار يتحقق في مدينة ذات طابع خاص، تمتاز بالتعلق المثالي بأهداب القيم الكلية، وكأنها إحدى مدن ألف ليلة وليلة أو مدن الخيال المثالي المغرق في التحليق في جواء الخيال والذي لا يماثل شيئاً في الواقع.

إن المسرحية ترى في القيم وحدها فاعلاً في التاريخ، ومؤثراً فيه، وهي تفهمه من خلال تلك القيم، ولكنها تقيم فهمها على ميدان من ميادين الخيال والوهم، وفي مجاله تدلل على فهمها، وتبرهن، ولا تنطلق في ذلك الفهم من تاريخ حقيقي معين، ولا تأتي ببرهان من مثل هذا التاريخ، على صحة فهمها التاريخ.



ويمكن أن يعد فهم التاريخ في المسرحيتين السابقتين معبراً عما كان يشيع في الواقع قبل نكسة الخامس من حزيران، سنة ١٩٦٧، من ثقة بالنفس، واعتداد بالحق، وإيمان بعدالة القضية التي ينافح عنها العرب، واطمئنان إلى ضرورة انتصارهم على عدوهم الصهيوني، من غير تقدير صحيح لقوته الحقيقية.

وربما كان ذلك الفهم للتاريخ، بإنكار القوة، وتأكيد ضرورة انتصار الحق بنفسه، يمثل رداً على ما كان العدو الصهيوني نفسه يشيعه عن العرب من عزمهم على إبادة اليهود، والالقاء بهم في البحر، واعتمادهم على القوة وحدها.

وهو فهم يتضمن في الواقع رداً على الفكر الصهيوني نفسه، الذي يتبنى القوة، ويؤمن بها، ويتخذها وسيلة لتثبيت وجوده غير الشرعي.

وهو، في كل الأحوال، فهم مثالي، أخلاقي، بعيد عن إرادة روح التاريخ، وطبيعة مسيرته، التي لا يمكن أن ينكر دور الفكر فيها، ولكن لا يمكن الاقرار أيضاً بأن له وحده الدور كله.

وتعبر مسرحيات أخرى عن فهم للتاريخ مختلف، ربما كان أكثر تفتحاً من أشكال الفهم السابقة، وهو يتمثل في إدراك ما لروح العصر من دور في التاريخ.

— ٤ —

روح العصر

رأت بعض المسرحيات في روح العصر فاعلاً في الواقع، ومؤثراً فيه، ففهمت التاريخ على ضوئه، وفسرته به، والمقصود بروح العصر المزيج الفكري والروحي والانفعالي والتأملي العقلي المتماسك المتلاحم، الناتج عن تفاعل العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية، وتأثير بعضها في بعض، في مرحلة معينة.

إن روح العصر تتيح إمكان فهم متعدد الجوانب، لا يقف عند رؤية الفرد وهو يستبد ويتحكم، أو الفكر المجرد وهو يسيطر، أو القوة وحدها وهي تفعل، وإنما يتيح إمكان شمول تلك الجوانب كلها، واحتوائها، والفهم من خلالها جميعاً.

ومن المسرحيات التي تمثل ذلك الفهم (سليمان الحلبي) (١٩٦٥) لمؤلفها (الفريد فرج) و(مأساة الحلاج) (١٩٦٦) للشاعر (صلاح عبد الصبور) و(ابن الأيهم الازار الجريح) (١٩٦٦) للشاعر (سليمان العيسى) و(ثأر الله) (١٩٦٩) للشاعر (عبد الرحمن الشرقاوي).



لقد اصطدم (سليمان الحلبي) بواقع عصره، بكل ما يعتمل فيه من أمور وما تثور فيه من قضايا، فرأى القتل والفتك والظلم والتشريد، وعاين القهر والذل واليأس وقاساه، وانفعل بالظلم والحيف والاستبداد، وقلق أمام العجز والتسليم والصمت، وانفعل بخيبة مسعاه

نحو العلم ، بفعل عدو غاز يدمر مدينة العلم ، وكان نتيجة تصادمه مع تلك الجوانب كلها ، وعيه روح العصر ، وكشفها ، وإدراكه أن الفعل ضروري ، ولكن يجب أن يكون فعلاً عاقلاً متزناً .

ولذلك لم يقدم (سليمان) على قتل (كليبر) مدفوعاً بهوج أحمق ، وطيش نزق ، حاملاً البغض والكراهية والاحتقار ، لقد أقدم (سليمان) على قتل (كليبر) بعد معاناة في الواقع ، وانفعال شديد ، تطهرت به نفسه من مثل تلك المشاعر كلها ، فقد انفعل بمرأى قاطع الطريق وهو يسلب الناس ، وقلقت نفسه لسقوط ابنة قاطع الطريق نفسه ، واضطرب لرؤية صانع الأقنعة ، يصنع لكل حالة لبوسها ، وضاقت نفسه وهو يرى الشباب يستسلمون والشيوخ يعجزون .

إن (سليمان) فاعل وحده ، ولكنه بدوافع فعله يمثل عصره كله ، وبذلك لم يكن (سليمان) فرداً ، على الرغم من أنه أتى بفعله منفرداً ، لأنه لابد لمثل ذلك الفعل من أن يؤديه فرد .

إن فعل (سليمان) الذي غير به في الواقع ، هو حصيلة تفكير وتأمل وانفعال ومعاناة ، في واقع كان مدركاً أطرافه كلها ، واعياً ما فيه من صراعات : سياسية واقتصادية وثقافية واجتماعية ، وحصيلة وعيه ، هي فعله .

وتلك هي مشكلة (سليمان) ، لقد كان عليه أن يفكر ، وينفذ ، لا أن ينفذ فحسب ، أو يفكر فقط ، لم يكن (سليمان) جلاداً ، وإنما كان قاضياً ، ولكنه اضطر إلى ارتداء ثوب جلاد .

إن (سليمان) بتمثيله روح عصره ، وبتنفيذه فعل القتل ، بدافع من روح عصره ، هو الذي يسوغ إقدامه على قتل (كليبر) ، ويدفع عنه تهمة القتل ، وينجيه من التبعة ، وإذا كان (سليمان) لم ينج من التبعة ، في الواقع التاريخي ، فلأن القضاة الذين حاكموه لم يحاكموه بالعدل ، وإنما حاكموه بالقانون ، غير مستجيبين إلى نداء الجوقة في ختام المسرحية ، التي ناشدتهم قائلة « لا تحكموا بالقانون ، احكموا بالعدل » .

ومما لاشك فيه أن (سليمان الحلبي) يمتلك فكراً ، كلياً ، مجرداً ، يتمثل في نشدانه العدل ، وسعيه إليه ، ولكنه ليس وحده دافعه إلى القتل ، وإنما هو جزء من روح العصر ، ومما

لاشك فيه أيضاً أن (سليمان) يقتل وحده، ولكنه ليس فرداً فاعلاً في التاريخ يدفعه شعوره الخاص، ورغباته الفردية، إلى الفعل، ومما لاشك فيه أيضاً أن (سليمان) يعمد إلى العنف، ويستخدم القوة، ولكنها ليست هي وحدها الفاعلة، وإنما يدعمها وعيه الظلم، وهذه الأمور كلها، الفكر المجرد، والتفرد في الفعل، والقوة التي يستخدمها، هي جميعاً أجزاء من روح العصر، وقد وعاها (سليمان)، وتمثلها، وحملها، وفعل مدفوعاً بها.

ولو كان (سليمان) يمتلك فكراً مجرداً، فحسب، ولا يملك شيئاً آخر، لما استطاع الاقدام على فعل القتل، ولعله كان يفتي به، ولكنه لا يقدم على تنفيذه ولو أنه كان متفرداً فحسب، مدفوعاً بإرادته الخاصة، الفردية، لكان مجرماً، ولو أنه كان يمتلك القوة وحدها لكان أداة مسخرة.

لقد تأمل (سليمان الحلبي) في الواقع، وفكر فيه، وعانى، وانفعل، وقاسى، وفكر، وتدبر، ثم قاده تفكيره إلى اتخاذ قرار بقتل رأس الغزاة، ثم نفذ هو نفسه القرار، هادئاً متزناً، من غير قلق ولا انفعال ولا هوج، مستنداً إلى ثقافته وفكره ومقدماً نفسه ضحية وفداء، معبراً في ذلك كله عن وعيه روح عصره، وإدراكه دوره في تمثيله، وهو الفرد.



ومثلما فعل (سليمان الحلبي) في المسرحية التي تحمل اسمه عنواناً، يفعل (الحلاج) في مسرحية (مأساة الحلاج).

لقد تأمل (الحلاج) في الواقع، وفكر فيه، وعانى، وانفعل، وقاسى، وفكر، وتدبر ثم قاده تفكيره إلى اتخاذ قرار بخلع خرقة (الصوفية)، والنزول إلى الناس، لدعوتهم إلى الله، ، ثم نفذ هو نفسه القرار، هادئاً متزناً، من غير هوج ولا انفعال، مستنداً إلى ثقافته وفكره، مقدماً نفسه ضحية وفداء، معبراً في ذلك كله عن وعيه روح عصره، وإدراكه دوره في تمثيله، وهو الفرد.

إن (الحلاج) يرى الفقر في الواقع، والبؤس والشر والشقاء، فيتأمل فيه، ويطيل التأمل، ويفكر، وينفعل بما يرى، وهو نفسه كان قد عانى من الفقر والبؤس والشقاء، وتهديه حصيلة تفكيره وانفعاله، إلى خلع خرقة الصوفية، التي تعزله عن الناس، والنزول إليهم،

لهدايتهم، ودعوتهم إلى الفكرة التي اكتشفها هو بنفسه، ووجد فيها خلاصه، ولكنه لم يكتف بخلاصه هو وحده، وإنما يريد الخلاص للناس كلهم، وتلك الفكرة هي الدعوة إلى الله، بالتمثل بصفاته عز وجل، ولاسيما صفتي القوة والفعل، وتدرك السلطة ما في هذه الدعوة من تحريض على السلطان، وخطورة، فتقوده إلى السجن، ثم إلى الصلب والموت، وهو في أثناء ذلك كله، راض، مطمئن، بل هو فرح، مسرور، لأنه يدرك أن في موته تأكيداً لمصداق دعوته، وإغناء لها.

إن (الحلاج) يعبر عن وعيه روح عصره، وإدراكه ما يعتمل فيه من قضايا وما يضطرب فيه من علاقات، وما تثور فيه من مشكلات، سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية، وفكرية، وهو يعي ذلك كله، ويدركه، وينفعل به، ويضطرب، ويعانيه، وحصيلة ذلك كله تقوده إلى فعل ما كان قد فعل، مما يؤكد أن الفاعل في الواقع والمؤثر فيه هو روح العصر، التي قادت (الحلاج) إلى الفعل، وليس تفرده، أو الفكر المطلق، على الرغم من أنه متفرد، ويحمل فكراً مطلقاً.



وتصور مسرحية (ابن الأيهم الازار الجريح) تمسك (عمر بن الخطاب) بالقانون، والشرع، حرصاً على العدالة، والمساواة، ورفضه التهاون والترخص والمحاباة في الفصل في قضية الأعرابي الذي داس إزار (جبلة بن الأيهم) في أثناء طوافه بالكعبة.

والمسرحية توحي بأن دافع (عمر) للتمسك بالحكم لم يكن تزمته، ولا تفرده، ولا تعلقه بنص الشريعة، ولا الانتقام من عنجهية ملك متغطرس، وإنما إحساسه بأنه يبني دولة، ويقيم نظاماً، ويرعى أمة، ويحقق شريعة، وأنه مسؤول عن ذلك كله، مسؤولية تاريخية، فإما أن يوطد دولة على أساس ضعيف، وإما أن يوطدها على أساس متين.

إن دافع (عمر) إلى التمسك بالشرع، لم يكن حمله الشريعة، ومسؤوليته، عنها، فحسب، ولا تفرده، ولا مواهبه الشخصية، على الرغم مما لهذه الأمور كلها من دور، وإنما كان دافعه هو وعيه روح عصره، وإدراكه دور تلك الروح وأثرها، في مرحلتها، وفي مراحل تعقبها، وتلك الروح تتضمن الشريعة نفسها، وترتبط بمواهب (عمر) الشخصية، نفسها،

ولولاها لما وعى (عمر) روح العصر، وقدرها، حق قدرها، وصدر عنها في تمسكه بالشريعة.

ويمكن القول أيضاً إن سبب ارتداد (جبلة) عن الاسلام، وفراره إلى أسياده (الروم) وتخليه عن قومه، لم يكن عنجهيته، وغطرسته وحرصه على الحفاظ على سيادته، فهذه دوافع ظاهرة، في تركيب أشمل، هو عدم وعيه روح العصر الجديد، وعدم تمكنه من فهمه، وهو العصر الذي يسعى، في بعض ما يسعى إليه، إلى المساواة.

إن (جبلة) يمتلك وعياً بعصر مضى، هو عصر ما قبل الاسلام، بما يتيح له من غطرسة وعنجهية، وروح ذلك العصر انتهت، بانتهائه، ولكن (جبلة) لم يستطع أن ينزع من نفسه ما ترسخ فيها من وعي عصر مضى، فلم يستطع وعي روح عصر جديد.



ويبدو دور روح العصر في مسرحية (ثأر الله) واضحاً الوضوح كله، في الفعل في الواقع، والتأثير فيه، تأثيراً مباشراً، يتجاوز دور الفرد، والفكر، والقوة.

لقد خرج (الحسين) إلى (الكوفة)، ولم يكن له بدّ من الخروج إليها، لأنه كان واعياً روح العصر، مدركاً دوره فيها، فبقاؤه في (مكة) أو (المدينة) غير ممكن، ووالي كل منهما يلاحقه، ليأخذ منه البيعة، طوعاً تارة، وكرهاً تارة أخرى، وذهابه إلى فجّ آخر من الأرض، لا أحد ينصره فيه، يعني ضياعه، كما يعني هربه من المسؤولية ذهابه إلى موضع فيه من يحميه، ويوفر له الأمن، ولكن لا ينصره، كاليمن مثلاً وقد عرض عليه الذهاب إليها، وحيثما ذهب، فلابد له من رفض البيعة، ولا يمكنه الصمت، لأنه تقي ورع، ينظر إليه كثير من المسلمين نظرتهم إلى الأسوة، فمبايعته ليست مبايعة فرد، وإنما هي مبايعة أمة، ومبايعته هي إقرار بتحول الخلافة الاسلامية من قيامها على مفهوم الأجدر بها والأصلح لها، إلى مفهوم توارثها، ولقد كان (الحسين) واعياً ذلك كله، ولذلك خرج إلى الكوفة، وهو يعلم أن أهلها خاذلوه، وأنه سيلقي في خروجه حتفه، فقد حذره كثير من الناس من ذلك الخروج، ولكنه خرج أخيراً، لا لأنه اختاره، بل لأن روح ذلك العصر، تقتضي ذلك الاختيار، وهو اختيار وحيد، ولا بديل سواه لرجل مثل (الحسين)، في مثل ذلك العصر.

وإذن لم يكن استشهاد (الحسين) اختياراً فردياً، ولا دفاعاً عن مبدأ، ولا بسبب من القوة، فحسب، وإنما كان حصيلة تلك الأسباب، وحصيلة أسباب أخرى غيرها، هي ظروف المرحلة، وقضاياها، ومشكلاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية، وكان (الحسين) نفسه واعياً تلك الحصيلة، ومدركاً مسؤوليته، ولذلك اختار الخروج إلى الكوفة، واختار الاستشهاد، وكان في ذلك كله فرداً فذاً، تمسك بمبدئه، واستشهد دونه.

وإذن حوادث التاريخ جرت بفعل عوامل كثيرة، متفاعلة، متداخلة، لا يمكن نسبتها إلى القوة وحدها، أو إلى تفرد شخص بعينه، أو إلى فكر معين، وإنما لابد من نسبتها إلى روح العصر، الذي يشمل ذلك كله، ويحتويه.

وإذن روح العصر هي التي تقود رجالاً إلى الفعل، بما يملكون من وعي روح العصر، وإدراكها، ويكون نجاحهم بقدر ما يكون وعيهم روح عصرهم، وإدراكها، وعندئذ تفسر عبقريتهم وعظمتهم، بروح العصر نفسها، مثلما يفسر عصرهم ومرحلتهم بتلك الروح.

ولابد من تأكيد أن روح العصر ليست فكراً كلياً مجرداً مطلقاً، ولا معنى عاماً غائماً مائعاً، ولا تصوراً غيبياً مستمداً مما وراء الطبيعة، توحي به الروح.

إن روح العصر فكرة ذات حجم وثقل، مستمدة من جماع القضايا والمشكلات والثقافات والأفكار والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية الشائعة في مرحلة معينة، والمتداخلة في تصادم واختلاف، ينتج عنه جميعاً حصيلة واحدة، عمادها التفكير والتأمل، والانفعال والتألم، والمعاناة المباشرة والتفكير النظري، في تلاحم وتماسك.

ولكنها في كل الأحوال، ليست شيئاً مادياً، كالقوة، أو المال، مثلاً، وإن كانت هي في الواقع، نتيجة لأشياء مادية، وأخرى غير مادية، كثيرة، متصارعة.



ويلاحظ اتفاق المسرحيات الأربع السابقة في إظهار روح العصر وقد تمثلت في فرد واحد، وعاها، وأدرك مسؤوليته، فهو تارة (سليمان الحلبي) وأخرى (الحلاج) وثالثة (عمر

ابن الخطاب) ورابعة (الحسين) ، وقد حفظت المسرحيات لأولئك الأفراد عظمتهم ، وقوتهم ، وأكدت تفردهم ، وتفوقهم ، ولكنهما لم تفسر التاريخ بالتفرد ، وحده .

ويلاحظ اتفاق ثلاث مسرحيات في النتيجة التي يقود إليها وعي الفرد لروح عصره ، وهي الموت ، فداء الوعي والمعرفة ، وأداء لدور يقتضيه روح العصر ، وليس ثمة مهرب منه أو ملجأ ، وكأنه قدر الفرد الواعي ، ويتفق الأفراد الثلاثة الذين قادهم وعيهم إلى الموت في قبولهم مصيرهم برضى تام ، وسعيهم إليه بأنفسهم .

وإذا كان (عمر بن الخطاب) لم يقتل ، في مسرحية (جبلة بن الأيهم) ، فلأن المسرحية تقف عند مرحلة معينة ، ولا تتجاوزها إلى مرحلة تالية ، ولو أنها فعلت ، لكانت صورته وقد قتل .

ويلاحظ أن المسرحيات الأربع تعبر عن معنى كلي واحد ، هو العدل ، والرجال الأربعة يطلبون العدل خالصاً ، كاملاً ، غير منقوص ، وهم لا يترخصون فيه ، ولا يقبلون بغيره .

ويلاحظ أخيراً صدور معظم تلك المسرحيات في الستينيات وقبل نكسة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ ، ماعدا مسرحية (ثأر الله) التي صدرت بعد النكسة ، ولعلها كتبت قبلها .



ولابد من أن يشار إلى أن فهم التاريخ على أساس من روح العصر أمر غير يسير ، يحتاج إلى الدرس والتروي ، ولا يقود إليه الانفعال ، ويؤكد ذلك مسرحيات صدرت بعد نكسة الخامس من حزيران ، دفعها الانفعال ، فلم تفهم التاريخ على ضوء روح العصر ، وإنما فهمته على ضوء آخر ، هو السلطة الحاكمة .

— ٥ —

السلطة الحاكمة

تعبر بعض المسرحيات، ولاسيما ما صدر منها بعد نكسة الخامس من حزيران، عن فهم للتاريخ يتمثل في تصور السلطة الحاكمة ذات الدور الفعال في صنع الحوادث، وتغيير الواقع، وإن كانت معظم المسرحيات قدمت مثل ذلك التصور لتدعو إلى قيام الشعب بدوره في الفعل والتغيير.

ومن تلك المسرحيات (مغامرة رأس المملوك جابر) (١٩٧٠) لمؤلفها (سعد الله ونوس) و(يا سلام سلم الحيطة بتتكلم) (١٩٧١) لمؤلفها (سعد الدين وهبة) و(محاكمة الرجل الذي لم يحارب) (١٩٧٢) لمؤلفها (ممدوح عدوان) و (المهرج) (١٩٧٣) لمؤلفها (محمد الماغوط) و (رضا قيصر) (١٩٧٥) لمؤلفها (علي عقلة عرسان).



وتتخذ كل من (مغامرة رأس المملوك جابر) و(محاكمة الرجل الذي لم يحارب) من مرحلة غزو المغول (بغداد)، وسقوطها تحت سنابك خيلهم، مصدراً لها، لتعبر من خلالها عن دور السلطة الحاكمة في ذلك السقوط، ومسؤوليتها عنه، وإظهار أثرها في التاريخ، فتجعلها هي الفاعلة فيه، والمحركة.

وتصور (مغامرة رأس المملوك جابر) السلطة الحاكمة، منقسمة على نفسها، يختلف فيها الخليفة والوزير، ويكيد كل منهما للآخر، ويتنافسان في السيطرة على الشعب،

والاستبداد به، حتى إن أحدهما، وهو الخليفة، ليحاول استعداء الولاة على الوزير، ليدعم بهم سلطته، على حين يلجأ الوزير إلى الأعاجم، يدعوهم إلى غزو البلاد، ويعدهم بتقديم العون، طامعاً في استخلاص السلطة لنفسه، ويجر ذلك على البلاد الغزو والدمار والخراب، وقتل الأبرياء والفتك بهم، وسقوط عاصمة معرفة وعلم وحضارة.

وتصور (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) أجهزة السلطة الحاكمة تقاضي رجلاً مخلصاً لوطنه، وهي تتهمه بالتقصير في الدفاع عن الوطن، على حين يبدي الرجل إخلاصاً للوطن، ووفاء كبيراً، ثم يتضح في أثناء محاكمته عسف أجهزة الحكم، وقمعها المواطن، وقهرها إياه، واستلابها روحه، حتى أصبح ضعيف الروح والبدن، لا يقوى على مواجهة أعدائه، والتصدي لهم، على الرغم من صدق مشاعره المخلصة نحو وطنه، ورغبته الأصيلة في الدفاع عنه، مما يؤكد مسؤولية أجهزة السلطة الحاكمة عن تشويه روح المواطن، وعن الهزيمة التي لحقت بالوطن.

إن كلتا المسرحيتين تؤكد ان دور السلطة الحاكمة في الفعل في الواقع ومسؤوليتها عنه، مما يكشف أثرها في صنع التاريخ، وتقرير مجراه، ولكن كلتا المسرحيتين تؤكدان أيضاً أن السلطة ما كانت لتصنع التاريخ وتغيره وتسيره كما تشاء لو كان الشعب قد وعى دوره، وقوته، وقام بواجبه نحو مصيره، وتسلم بنفسه زمام أموره، وجابه حكامه.

وتمتاز (مغامرة رأس المملوك جابر) بجرأتها في تحديد المسؤولية عن سقوط البلاد بالرجال الذين هم على رأس السلطة الحاكمة، وفي مقدمتهم الخليفة والوزير، على حين تعلق (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) المسؤولية على أجهزة السلطة الحاكمة.

ويلاحظ أن المسرحيتين تعمدان إلى تصوير الشعب مقصراً في الفعل في الواقع، وتظهرانه في مواقف من الجبن والتردد والخوف، والتخلي عن المسؤولية، والقيام بدوره، لكي تؤكدا أن ذلك التقصير هو السبب في طغيان دور السلطة، ولكي تنبها إلى ضرورة وعي الشعب دوره، وقيامه به.

وإذن لم يكن فهم التاريخ على أساس من دور السلطة الحاكمة فيه، وتصوير ذلك الفهم، والتعبير عنه، إلا وسيلة يراد منها أن تقود إلى فهم آخر يتمثل في إدراك دور الشعب في التاريخ.



وتتفق مسرحية (المهرج) مع المسرحيتين السابقتين في مثل ذلك الفهم ، والمسرحية تفضح دور السلطة الحاكمة ، وأجهزتها ، وتدينها ، وتنتقدها انتقاداً حاداً ، لا يخلو من جرأة ، وتنبه الشعب إلى مسؤولية السلطة عما آل إليه حاله ، وتلجأ إلى انتقاد الشعب أيضاً ، وتسخر منه سخرية مرة ، لتقصيره عن القيام بدوره ، وتحمله مسؤوليته ، وتؤكد له أن الخلاص لا يمكن أن يتحقق بقوى من الماضي .

وهي بذلك تعبر عن تصور يتمثل في إدراك دور السلطة وأثرها في الفعل في الواقع وتغييره ، ولكنها ، فيما يبدو ، لا تريد ترسيخ هذا التصور وتأكيده ، بل نقده والسخرية منه ، لنفيه ، وترسيخ تصور آخر ، يتمثل في دور الشعب في الفعل في الواقع ، وإن كانت لا تقدم مثلاً متحققاً لهذا التصور .

وتبدو المسرحيات الثلاث السابقة معبرة عن ردة فعل لنكسة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ ، وهي تحمل قدراً غير قليل من التوتر والانفعال والهياج ، وهو ما جعلها تلقي المسؤولية على السلطة الحاكمة ، وتصور الشعب خائفاً ، مقصراً في القيام بدوره ، وإن كانت تريد من ذلك كله تنبيه وعيه ، وإثارته .



وتشبه المسرحيات الثلاث السابقة مسرحية (رضا قيصر) في تصويرها السلطة الحاكمة مسؤولة عن الفعل في الواقع ، مسؤولية تدينها بها ، وتتهمها بسلب الأفراد أرواحهم ، والسيطرة على عقلهم ، وتفكيرهم .

والمسرحية تصور الكاتب المسرحي (بلاوتوس) وهو يسعى إلى تقديم مسرحيات يرتبط فيها بالشعب ويعبر عن همومه وقضاياه ، ويحظى بها ، في الوقت نفسه ، برضا (قيصر) ، ولكنه يخفق في ذلك ، ويجر عليه نقمة (قيصر) ، حتى إنه لينفيه إلى مقلع للرخام ، فيعاني من التعب الجسدي ، ثم يخضع لسلطة (قيصر) ، ويعتذر إليه ، ويعده بالخضوع لارادته ، وتنفيذ رغباته ، فيعفو عنه (قيصر) ويعينه مسؤولاً عن الأمور الثقافية ، ليسيرها بما يخدم سلطته .

والمسرحية تؤكد دور السلطة الحاكمة في توجيه الثقافة ، والسيطرة عليها ، باصطناع

قيمين عليها، ليوجهوها بعيداً عما يخدم الشعب، ويحقق مصالحه، وهي تدين ذلك الدور، وتؤكد أنه ما كان ليتحقق لولا خيانة المثقفين شعبهم، ومحاولتهم كسب رضا السلطة الحاكمة.

وواضح أن المسرحية تقدم فهماً للتاريخ يتمثل في دور السلطة فيه، وأثرها في تسييره، لتنبه إلى فهم آخر، مختلف، ومغاير، يتمثل في دور الشعب.



وتتفق مسرحية (يا سلام سلم الحيطة بتتكلم) مع المسرحيات السابقة في فهم الماضي على أساس من دور السلطة في التاريخ، وأثرها في تغييره، ولكنها تختلف عنها في أنها لا تدين ذلك الدور، ولا تنبه إلى فهم آخر مختلف، كما أنها تختلف عنها في تبرئة السلطة الحاكمة، ويمثلها السلطان، وإدانة من حوله، من رجال الحكم، وبطانته.

والمسرحية تصور (امرأة) تكلمت من وراء جدار، موهمة الشعب بأن الجدار قد تكلم بمعجزة، وكانت تحرّض الناس على السلطة، وتنبههم إلى ما هم فيه من فقر وحرمان وذل، ويتمكن السلطان من إلقاء القبض عليها، ويشاور بطانته في أمرها، ويتم الاتفاق على إغرائها بالنطق بما يخدم السلطة، ويتمكن (السلطان) من إقناعها بذلك ثم يتمكن (الوزير) من إلقاء القبض على (السلطان)، ويلقي به في السجن مع (امرأة)، ويتسلم زمام الحكم، ويصطنع امرأة أخرى، تكلم الناس من وراء الجدار نفسه، ولكن رجال الحرس الخاص بالسلطان، يخرجونه من السجن، ويعيدونه إلى السلطة، بالقوة، وتلجأ (المرأة) إلى هدم الجدار، وكشف حقيقته للناس.

والمسرحية تجعل للسلطة الحاكمة الدور كله في الفعل في الواقع، وتغييره، سواء أكان التغيير صالحاً أم فاسداً، وهي تسند التغيير الصالح إلى رأس السلطة الحاكمة، وتسند التغيير الفاسد إلى رجال الحكم، وتجعل الشعب في الحالتين خاضعاً، مستكيناً، لا دور له ولا فعل.



ويبدو الفهم الذي تعبر عنه المسرحيات السابقة، على الرغم من سعي بعضها إلى إدانة دور السلطة، والدعوة إلى وعي دور الشعب، فهماً أولياً مباشراً، لا يخلو من مبالغة وانفعال، وما يوحي به من دعوة إلى وعي دور الشعب تطغى عليه السخرية المرة، أو يغطيه الانتقاد الحاد، ولا تكاد تستثنى من ذلك غير مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر).

وتختلف عن تلك المسرحيات مسرحيات أخرى تحاول إظهار طرف آخر، يعي دور السلطة، ويسعى إلى توعية الشعب بدوره، فتقدم بذلك مثلاً حقيقياً للدعوة إلى وعي دور الشعب، ويتمثل هذا الطرف في الطليعة المثقفة، التي يتم فهم التاريخ على أساس من دورها فيه.

— ٦ —

الطليعة المثقفة

تصور مسرحيتان اثنتان هما (سهرة مع أبي خليل القباني) (١٩٧٣) لمؤلفها (سعد الله ونوس) و (رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم) (١٩٧٤) لمؤلفها (نعمان عاشور) دور الطليعة المثقفة في نشر المعرفة ، والدعوة إلى الحرية ، لأجل الفعل في الواقع وتغييره ، متحدية في ذلك إرادة السلطة الحاكمة ، التي تسعى إلى عرقلة خطا الطليعة المثقفة ، ومنعها من نشاطها ، حيناً ، وإلى تبنيها ، للهيمنة عليها ، وتوجيهها ، حيناً آخر .

وتصور (سهرة مع أبي خليل القباني) كفاح (القباني) لترسيخ الفن المسرحي في بلاد الشام ، وتعاونه مع فرقة التمثيل ، تعاوناً فيه قدر كبير من التضحية ، إذ يعمد إلى بيع أملاكه لشراء قطعة أرض ، وإقامة (مسرح) عليها ، على حين كان أصحاب العقول المتحجرة من رجال الدين يعرقلون خطاه ، وقد رافق كفاح (القباني) انتشار الدعوة إلى الاستقلال عن الدولة العثمانية ، وتيقظ الوعي وتنبه الناس إلى ضرورة قيام دولة عربية مستقلة ، ثم يأتي أخيراً قرار (الآستانة) بإغلاق مسرح (القباني) ، في الوقت الذي يعتقل فيه الشباب ، ولكن (القباني) يؤكد عزمه على المضي إلى (مصر) لمتابعة كفاحه الفني فيها .

والمسرحية تحمل في داخلها مسرحية أخرى صغيرة ، من تأليف (القباني) نفسه ، عنوانها (غانم بن أيوب وقوت القلوب) وتصور عثور الفتى (غانم) بجارية (الرشيد) (قوت القلوب) ، وصونه حرمتها ، ثم إلقاء جند الخليفة القبض عليها ، وتدخل الخليفة أخيراً لتقديمها هدية إلى (غانم) والاذن له في الزواج بها ، وزواج الخليفة نفسه من أخت (غانم) .

وإذا كان قد بدا واضحاً دور الحاكم في الفعل في الواقع وتغييره والتأثير فيه، في مسرحية (غانم بن أيوب وقوت القلوب)، فإن دور الطليعة المثقفة يبدو واضحاً أيضاً في مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) التي تحتوي المسرحية السابقة.

ومن ذلك، فالمسرحية تقدم فهمين للتاريخ، أحدهما للتاريخ الماضي البعيد، يتمثل في تصور الحاكم الفرد فاعلاً في الواقع، مؤثراً فيه، حتى وهو غائب، إذ يخاف (غانم) من وصال (قوت) لأنها من جواري الخليفة، والفهم الآخر يتمثل في تصور الطليعة المثقفة فاعلة في الواقع مؤثرة فيه، وهو فهم للتاريخ القريب.

إن (القباني) وأعضاء فرقته ينشرون الوعي الفني، ويوقظون العقول، وينبهونها إلى ضرورة الاطلاع على فن جديد، يقدم فكراً وثقافة وفناً، متحدين في ذلك كله إرادة السلطة الحاكمة في منعهم، وحين تفرض عليهم إيقاف نشاطهم، يرحلون إلى مكان آخر، ليتابعوا عملهم فيه، مؤكدين أنهم هم الفاعلون والمغيرون والمؤثرون، وأنهم لن يهزموا، وأن النصر لهم.

وتشبههم الشبه كله الطليعة المثقفة من الشباب الذين يوزعون المنشورات سراً، ويدعون إلى الاستقلال عن الدولة العثمانية، وينبهون الناس إلى أنهم عرب، وأن عليهم واجب إقامة دولة عربية مستقلة.

وإذن فالمسرحية تعبر عن فهم للتاريخ متطور متغير، تؤكد فيه أن الفاعل في التاريخ والمؤثر والمغير كان في مرحلة ما هو الحاكم، ولكنه لن يستمر له ذلك الدور، وسينتقل إلى الطليعة المثقفة، لتباشر تأثيرها في الواقع، وتغييرها فيه، ولينتقل بعد ذلك الدور في الفعل والتغيير إلى الشعب، وما عمل الطليعة المثقفة إلا تنبيه الشعب، وإطلاعه على حقيقة دوره، وواجبه في القيام به.

ويلاحظ إبراز المسرحية شخصية (القباني)، وتعويلها عليه، وعلى الرغم من حرصها على إظهاره متعاوناً مع فرقته، مضحياً في سبيل فنه، لا يحمل شيئاً من النزوع الفردي، فإن في الالحاح على فرد، ما يضعف طبيعة الطليعة المثقفة، ويناقض تكوينها الجماعي.

○

وتصور مسرحية (رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم) كفاح (رفاعة الطهطاوي) ورفاقه المثقفين في سبيل نقل العلوم العصرية من الفرنسية إلى العربية، ونشر المعرفة في الشعب، متحدين في ذلك إرادة السلطة التي كانت تعرقل خطاهم، وتعوقهم عن العمل، على الرغم من تقديمها العون لهم.

والمسرحية تصور (رفاعة) بعد عودته من بعثته إلى فرنسة، وقد استقال من عمله ناظراً في مدرسة المدفعية، لادراكه أن وجوده فيها لا يتيح له الافادة من علومه، ويسعى بعد ذلك إلى إقناع (محمد علي باشا) بافتتاح مدرسة للترجمة، ويكون له ذلك، ويعمل مديراً للمدرسة، ويدأب مع أصدقائه في العمل، ويرهقهم فيه إرهاقاً، كما يرهق فيه نفسه، ولكنه يفاجأ بقرار نقله إلى (الخرطوم) فلا يهن ولا ييئس، فهو يثق بأن الحاجة إلى المعرفة واحدة، سواء في (مصر) أم في (السودان)، ويرجع إلى (مصر) بعد سنتين، ليفاجأ أيضاً بتعيينه وكيلاً لمدرسة الحربية، فيضيق ذرعاً، ويسخر، ثم ينتقل بعد خمس سنوات إلى ديوان المعارف، فينشط للعمل مع صحبه وأصدقائه وتلاميذه، ثم ينال المرض منه، فيسلم الروح وهو يحلم بالمعرفة والحرية للشعب.

والمسرحية تظهر دور الطليعة المثقفة، وأثرها في تغيير الواقع، على الرغم مما يحيط بها من محاولات السلطة تعطيل ذلك الدور وعرقلته، وهو ما يضاعف مسؤولية الطليعة المثقفة، ويغني كفاحها، ويزيده حدة وخطورة.

وتبدو الطليعة المثقفة واعية الدور الذي تقوم به، مدركة أثرها في الواقع، ولذلك يتماسك أفرادها، ويتعاونون بجد وإخلاص، وصدق وتفان، مضحين تضحيات كبيرة، غير مبالين بالتعب والعناء والشقاء، واثقين بجدوى كفاحهم، وضرورة انتصارهم.

ويضرب (رفاعة) مثلاً لرائد الطليعة المثقفة، يقودها خير قيادة، يشجع أفرادها، ويوحد كلمتهم، ويبث فيهم العزيمة، ويبعث فيهم الأمل، غير طامع في عطاء ولا منصب ولا لقب.

ولكن يلاحظ تعويل المسرحية على (رفاعة)، حتى لتطغى شخصيته على شخصيات الآخرين، ويبدو هو وحده الموجه والفاعل والمؤثر، وليس ثمة من نقاش أو اعتراض ويبدو

الآخرون مرؤوسين ، وهو الرئيس ، وفي هذا ما يضعف أيضاً التركيب الجماعي للطليعة المثقفة .

وتبدو الطليعة المثقفة مرتبطة بالسلطة الحاكمة ، بل تعيش في كنفها ، وتحت حمايتها ورعايتها ، وتعمل بتوجيه منها ، وإن كانت تسعى إلى الاختيار الحر والواعي ضمن إطار ذلك التوجيه العام .

ومما لاشك فيه أن المرحلة التاريخية التي ظهر فيها العمل الجماعي للطليعة المثقفة هو الذي فرض ذلك الشكل من العمل ، بما فيه من وجود فرد تطغى شخصيته على شخصيات سائر أعضاء الطليعة ، وبما في ذلك العمل من ارتباط بالسلطة ، والسعي إلى نيل رعايتها وحمايتها ، وهو شكل مرحلي مؤقت ، لابد منه ، ولا يمكن أن يظهر العمل الجماعي مستقلاً فجأة ، ومن غير أشكال سابقة ، لا تحقق الشكل الأمثل .

ويبدو دور الطليعة مؤقتاً أيضاً ومرتبطاً بمرحلة معينة ، غايته توعية الشعب ، ونشر الثقافة فيه ، وتنبيهه إلى دوره الحقيقي في الفعل في الواقع وتغييره ، وليس غاية الطليعة المثقفة أن يكون لها الدور وحدها ، تنفرد به ، وتتفرد .



وتبدو المسرحيتان متفقتين في فهم التاريخ على أساس من تصور دور الطليعة المثقفة في الفعل فيه ، والتغيير فيه ، في مرحلة معينة ، تسعى فيها إلى التصدي لدور السلطة الحاكمة ، والحد من سيطرتها ، والعمل لنقل ذلك الدور إلى الشعب نفسه ، بتوعيته ، ونشر المعرفة فيه .

وفي هذا الدور الذي تؤديه الطليعة المثقفة تتجلى عظمتها ، وأهميتها ، فهي تضحي ، وتكافح ، ولكن يبدو أنه لابد لها من قائد فذ ، يقودها ، ولكنه لا ينفرد بها ، ولا يتفرد ، كما لابد لها من بعض الاعتماد على عون السلطة ودعمها ، في ظروف محددة ، تسعى في داخلها إلى تحقيق دورها ، مما يضاعف مسؤوليتها ، ويزيدها خطورة وأهمية .

ودور الطليعة دور كفاحي ، بطولي ، وهو دور انتقالي ومؤقت ، يتم فيه التمهيد

لانتقال الدور الأكبر في الفعل في الواقع من السلطة إلى الشعب، ولذلك لا يمكن فهم التاريخ كله على أساس من دور الطليعة، وإنما يمكن فهم مراحل منه معينة، ومحدودة.

ويحمل هذا الفهم قدراً كبيراً من الدراسة والتعمق والتأمل، ولا يحمل غير قدر قليل جداً من الحماسة والانفعال.

ويبدو واضحاً ظهور هذا الفهم للتاريخ بعد ظهور فهم سابق، تمثل في تصور السلطة الحاكمة مسؤولة عن الواقع، وقائمة بالدور الأكبر في الفعل فيه والتأثير، وكان قد تبين أن التعبير عن ذلك الفهم قد تم لا لتأكيد دور السلطة، وتسويغه، والاشادة به، وإنما لادانته، والتحريض عليه، ودعوة الشعب إلى تحمل مسؤوليته هو نفسه عن واقعه، وقيامه بدوره في صنع تاريخه.

ولئن دل ذلك على شيء، فهو يدل على أن فهم دور الطليعة المثقفة في الفعل في الواقع، في مرحلة معينة، محدودة، هو فهم متطور عن الفهم السابق، وناتج عنه، كما يدل أيضاً على اعتقاد بأن قيام الشعب بدوره في الفعل في التاريخ لا يمكن أن يتم عفواً من غير تمهيد له، وتقع على عاتق الطليعة المثقفة المسؤولية عن ذلك التمهيد.



ويمكن أن تلحق بالمسرحيتين السابقتين مسرحية ثالثة، تشبههما بعض الشبه، ولكنهما تختلف عنهما اختلافاً كبيراً، وهي (الفتى مهران) (١٩٦٦).

والمسرحية تعبر عن فهم للتاريخ يتمثل في الاعتقاد بدور الطليعة في تنبيه الفلاحين إلى حقيقة الصراع بينهم وبين الحكام المستبدين، أصحاب القصور، وإيقاظهم، وإثارة وعيهم، وتحريضهم على كفاحهم، وبدء هذا الكفاح، وقيادته في مرحلة من مراحله، ثم تسليم زمامه إلى الفلاحين، ليباشروه بأنفسهم.

والفهم الذي تقدمه المسرحية لدور الطليعة هو فهم أولي جداً، يقوم على قدر كبير من التصور المثالي الشاعري الحالم، فالطليعة التي تصورها المسرحية من نوع خاص متميز،

ليست مثقفة ، وإنما هي طليعة تستمد بعض صفاتها من جماعة الفتيان التي عرفها التاريخ العربي في بعض مراحله .

وهي طليعة منعزلة في الواقع عن الشعب ، ولا تمثله ، ولا تنتمي إليه ، وتحمل قدراً غير قليل من الأفكار الاصلاحية ، التي تعتمد على الترميم ، لا على الهدم والبناء ، ويلاحظ ولاؤها للسلطان ، رمز العدل المطلق .

ويقود تلك الطليعة فرد هو الفتى (مهران) ، وهو يمتاز بصفات لا يمكن أن تعد من صفات رائد الطليعة ، ولا من صفات الثائر ، وما هو إلا شاعر حالم وفارس نبيل .

وتطرح المسرحية بعد ذلك فكرة الصراع بين الفلاحين ورجال القصر الحاكم ، وتمنح هذا الصراع ملمحاً من ملامح الصراع الطبقي ، ولكنه لا يتسم بالحدة والوضوح .

ولذلك يبدو فهم المسرحية التاريخ قائماً على أساس من تصور دور الطليعة في التحريض على بدء الصراع الطبقي ، ولكنه فهم تم التعبير عنه من خلال مثل شاعري حالم ، وبأسلوب رمزي ، لا ينسجم وطبيعة ذلك الفهم ، فغاب الفهم في ثنايا الأسلوب ، وضاعت أبعاده وملامحه .

وبدافع من الحرص على تأكيد ذلك الفهم عمدت المسرحية إلى طرحه في الختام طرحاً مباشراً ، ولعل في هذا ما يدل على إحساس بعدم اتضاح الفهم في سياق المسرحية .



ويتبين مما سبق أن المسرحيات التي صدرت في سورية ومصر في المرحلة الممتدة من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٧٥ متخذة من التاريخ مصدراً لها كانت تحمل فهماً للتاريخ أولياً ، يمكن أن يستشف من خلال ما صورته من مواقف وشخصيات ، وما عبرت عنه من قضايا وموضوعات ، وهو فهم عفوي ، لم يقم على دراسة ، ولم يقصد إليه ، ولا تكاد تستثنى من ذلك غير مسرحيات قليلة .

ولكن على الرغم من ذلك اتضحت عدة أشكال من الفهم ، تمثلت في فهم التاريخ على أساس من القوة ، والفرد ، والفكر المجرد ، وروح العصر ، والسلطة الحاكمة ، والطليعة

المثقفة ، وهي أشكال نتجت عن الارتباط بالواقع ، والتأثر به والانفعال ، أكثر مما نتجت عن دراسة وتأمل .

ولذلك كانت دراسة تلك الأشكال معتمدة على المسرحيات نفسها ، ولم يتم الاعتماد فيها على شيء من فلسفة التاريخ ، أو مذاهب تفسيره ، مما لم تعتمد عليه المسرحيات نفسها .

الباب الثالث

القضايا الفنية

١ــ الفصل الأول :

البناء الفني .

٢ــ الفصل الثاني :

لغة الحوار .

الفصل الأول

البناء الفني

— ١ —

البناء السردي البسيط

تلاحظ قلة أشكال البناء التي اعتمدت عليها المسرحيات التي ظهرت في سورية ومصر في المرحلة الممتدة من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٧٥م متخذة من التاريخ مصدراً لها.

ولقد غلب على تلك المسرحيات اعتمادها على البناء السردي، وهو البناء الذي تركب فيه الحوادث وفق تتابعها الزمني، في تسلسل مطرد، يتفق وجري الزمن.

ويمكن تمييز نوعين في هذا البناء، الأول السردي البسيط، والثاني السردي المركب، وفي النوع الأول تتتابع الحوادث وفق جري الزمن، بالاعتماد اعتماداً كلياً على ما هو ظاهر من القول والفعل، فقط، من غير استخدام شيء من الحلم أو التذكر أو النجوى أو وصف ما مضى، وفي النوع الثاني يتم الاعتماد على شيء من ذلك، بالاضافة إلى الاعتماد على تتابع الحوادث وفق جري الزمن.

ومن المسرحيات التي تمثل النوع الأول، وهو السردي البسيط (ميسلون) (١٩٤٦) للشاعر (بدر الدين الحامد) و(غروب الأندلس) (١٩٥٢) للشاعر (عزيز أباظة) و(صقر قريش) لمؤلفها (محمود تيمور) و(دار ابن لقمان) (١٩٦١) لمؤلفها (علي أحمد باكثير) و(الراهب) (١٩٦١) لمؤلفها الدكتور (لويس عوض) و(غادة أفاميا) (١٩٦٧) للشاعر (عدنان مردم بك).



وتبدأ حوادث مسرحية (ميسلون) بإعلان الملكية في (سورية) ، وتتويج الملك (فيصل) يوم (٨) آذار سنة ١٩٢٠ وتنتهي بخروجه من (دمشق) يوم (٢٨) تموز سنة ١٩٢٠ ، وهي حوادث كثيرة جداً ، معظمها من الحوادث الجزئية الصغيرة ، وبعضها من الحوادث الكبيرة .

فالمسرحية تصور فرحة الناس في (دمشق) بقيام دولة عربية مستقلة ، وإقبالهم على القصر البلدي لمبايعة (فيصل) ملكاً ، ويخطب الملك في الناس ، ويلقي الشعراء بين يديه القصائد ، ثم يتم تشكيل الوزارة ، ويصل بعد ذلك إنذار من الجنرال (غورو) يطلب حل الجيش ، والاذن للجيش الفرنسي في عبور الأراضي السورية ، وتنعقد جلسات الوزارة ، ويطول النقاش والحوار ، مثلما ينعقد اجتماع الضباط الفرنسيين ، ويعبرون عن حقدهم ، وفي أثناء ذلك تتكرر لقاءات الضابط (هشام) بالفتاة (هيفاء) ، ثم تكون واقعة (ميسلون) ويسقط الشهداء ، وفيهم (يوسف العظمة) ، ويدخل الفرنسيون (دمشق) ، ويظهر (الملك فيصل) في الختام وهو يلوح بيده لمودعيه ، مغادراً سورية إلى العراق .

والمسرحية تتألف من خمسة فصول ، تضم أربعة عشر مشهداً ، وبعض المشاهد تنقسم إلى عدة مناظر ، من غير أن تقسم تقسيماً فنياً ، وفي المشاهد تفاصيل كثيرة ، وجزئيات صغيرة ، ومواقف ثانوية ، تكثر كثرة بالغة ، في حشد ، وتدقيق مبالغ فيه .

ولذلك تتعدد المواضع في المسرحية وتتنوع ، في حرية كبيرة ، كما تتعدد شخصيات المسرحية ، حتى ليزيد عددها على الخمسين ، وفي ذلك الحشد الهائل من الحوادث والشخصيات والمواضع ، يغيب التوتر المسرحي ، ويخفت الصراع ، وتتحول المسرحية إلى تسجيل توثيقي .



وتشبه (غروب الأندلس) المسرحية السابقة الشبه كله ، فهي تأتي بتفصيلات كثيرة ، وتتسع فيها رقعة المكان ، ويطول الزمان ، وتتعدد الشخصيات ، ويتم تتابع الحوادث في تسلسل زمني متصل .

فالمسرحية تصور سعي (عائشة) إلى عقد ولاية العهد لابنها (أبي عبد الله) دون (يحيى) ابن ضرتها ، وتحرض لذلك (الزغل) على زوجها ، ثم يلقى بها والمتآمرين معها في السجن ، ثم تلجأ بعد أن يطلق سراحها ، إلى حكام (مصر) ، تطلب عونهم ، وفي هذه الأثناء يقع ابنها في أسر (الاسبان) ، ويقبل التعاون معهم ، طمعاً في الملك ، ويعلم حكام مصر بذلك ، فيعتذرون عن تقديم العون ، ويتم (لأبي عبد الله) الأمر فيملك (غرناطة) ، ثم ما يلبث أن يفاجأ بالاسبان يحاصرون (غرناطة) ، بعد استيلائهم على معظم المدن ، ولا يجد غير الخضوع ، فيوقع عهد الخروج من (الأندلس) ، على حين يرفض بعض قادة الجند ويمضون إلى قتال (الاسبان) .

والمسرحية تتألف من خمسة فصول ، وينقسم كل فصل إلى عدة مناظر ، تكثر فيها المواقف وتتعدد الشخصيات ، وتتغير المواضع ، ويمتد الزمان ، في تطاول واستمرار وتتابع ، وهو « ما يفقدها التركيز وقوة التأثير والعمق في تحليل النفوس ورسم الشخصيات »[1] .

« ولقد وزع المؤلف موضوعه على فصول الرواية توزيعاً جيداً ، إلا أنه حاول أن يدخل كثيراً من تفصيلات هذه الفترة التاريخية ضمن روايته ، فما حدث في الفصلين الأولين يكاد يمثل رواية منفصلة تبدأ بمقدماتها وتتطور بفعلها وتنتهي إلى نتيجة وهي سقوط أبي الحسن عن العرش وتولي ابنه مكانه ، والفصل الرابع لا يغير كثيراً في تطوير الأزمة ، بل يتركها حيث كانت ، ولا مبرر لوجود هذا الفصل على الاطلاق ، فوجوده معطل لتطور الفعل ، ونحسّ دائماً أن الأحداث لا ترتبط ارتباطاً فعلياً وثيقاً بالأمكنة والأزمنة »[2] .



وتصور (صقر قريش) هجرة (عبد الرحمن الداخل) من البر الافريقي هارباً من مطاردة العباسيين ، سنة (١٣٨ هـ) ولجوءه إلى (الأندلس) ، ونزوله في قصر (ابن عثمان) وتجميعه المؤيدين والأنصار ، وقضاءه على المنافسين ، ووصوله إلى الامارة ، واستقراره فيها ، ثم

---

(١) مندور ، د. محمد ، محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة ، ص ٦٣ .

(٢) سلام ، د. عبد المحسن عاطف ، عن مسرحيات عزيز أباظة ، ص ٣٢٩ ــ ٣٣٠ .

تخلصه من أعوانه وانتقامه من خصومه، وتصديه بعد ذلك لأعدائه، وانتصاره عليهم، سنة (١٦١هـ).

والمسرحية تقوم على شخصية (صقر قريش) فتصور مواقف مختلفة مر بها في مراحل طويلة من حياته، تمتد منذ أن كان شاباً، لا يتجاوز الخامسة والعشرين من عمره، إلى حين بلوغه الثامنة والأربعين، وتعتمد على انتقاء تلك المواقف واختيارها، تاركة فراغاً كبيراً بين موقف وموقف، ولا جامع بين تلك المواقف سوى ارتباطها بشخص (عبد الرحمن)، فهي غير متصلة زمانياً، ولا مترابطة منطقياً.

ولقد قسمت فصول المسرحية الخمسة على مواقف (صقر قريش) تقسيماً دقيقاً، ولكن يبدو كل فصل مستقلاً عن الآخر، بسبب استقلال المواقف، بعضها عن بعض، حتى يمكن أن ينهض كل فصل وحده، فليس ثمة من رابط بين الفصل والفصل.

ويمكن أن تعد المسرحية منتهية بالفصل الرابع حيث يستقر (صقر قريش) بالامارة، وينتقم من خصمه (أبي الصباح)، ولكن كان لابد من إضافة مجد آخر إلى (صقر قريش) بإظهاره يتصدى لأعدائه في الخارج، ويحقق لأمته انتصارات وفتوحات كباراً، ولذلك أضيف على ما يبدو الفصل الخامس.

والحوادث بعد ذلك تتتابع في الفصل الواحد تتابعاً زمنياً متسلسلاً تسلسلاً دقيقاً، يحكمه ضبط عقلي شديد، وتتبع حرفي لدقائق الحوادث، ولذلك تصطنع المسرحية كثيراً من الحوادث الصغيرة، والمواقف البسيطة، لتسد بها ثغرات التسلسل الزمني، وهي مواقف هزيلة يمكن الاستغناء عن معظمها.

ويكفي مثلاً لذلك موقف دخول العراف (منارة)، الذي يقوم على مواقف صغيرة، منها سماع صوته، وإرسال الخادم لدعوته، والحديث عنه في غياب الخادم، ثم دخوله.

وبعض المواقف مفترضة، ومتناقضة، بعضها مع بعضها الآخر، وغير مقنعة، ومن ذلك اختباء (عبد الرحمن) بين قدمي (تكفات) وتظاهرها بأنها في المخاض، ودخول الجند وعدم اكتشافهم (عبد الرحمن)، ومنها أيضاً إزجاء (عبد الرحمن) الوقت في معسكر الجيش باللعب في الشطرنج مع المهرج القزم (هرقل)، في الوقت الذي أرسل فيه سرب النساء، خديعة ليستنزل بها جيش الأعداء من معاقله في الجبال.

ويتم افتتاح كل فصل من فصول المسرحية بظهور شخصيتين ثانويتين، غالباً ما تكونان من الخدم، تتحدثان عن الشخصيات الرئيسة، حديثاً مباشراً، تتبادل فيه الشخصيتان ذكر معلومات، يعرفها كل منهما، وليس من غاية وراءها غير إخبار الجمهور بها بأسلوب مفتعل.

إن المسرحية مثقلة بالشخصيات والحوادث والمواقف الجزئية الكثيرة المفرطة في الكثرة، والتي يتكرر ظهورها، وتتكرر مواقفها، في بطء شديد، وفي تراخ زمني طويل.



ولقد بنيت (دار ابن لقمان) بناء سردياً، يقوم على تتبع مراحل غزو الحملة الصليبية السابعة (مصر)، بقيادة (لويس التاسع) وهي تصور قدوم الحملة، واحتلالها (دمياط) وتمركزها فيها، واستعدادها للهجوم على (المنصورة)، ثم إخفاقها، وأسر قائدها الملك (لويس التاسع) وافتداءه بمبلغ من المال، كما تصور في أثناء ذلك مرض الملك (صالح نجم الدين أيوب) ووفاته وتسلم الأمور زوجته (شجر الدر)، وتنافس المماليك على الحكم، وكفاح الشعب في التصدي للغزاة، وبلاء بعض رجالات الشعب في الدفاع عن البلاد.

والمسرحية تتألف من سبعة مشاهد، موزعة على ثلاثة فصول، طويلة طولاً مفرطاً، تقع في (٢٣٦) صفحة من القطع الوسط، ويكثر فيها النقاش، ويطول الحديث، وتتعدد اللقاءات، وتتكرر، وتقل فيها الحوادث.

وعلى الرغم من قصر المرحلة التي تصورها (١٢٤٩ ــ ١٢٥٠م)، فإنها حافلة بحوادث كبيرة، خطيرة، فاصلة، تحتويها المسرحية جميعاً، وتضيف إليها حوادث أخرى جزئية صغيرة كثيرة، وتحشر لذلك كله عدداً غير قليل من الشخصيات، يزيد على العشرين وتعالج في أثناء ذلك قضايا ومشكلات كثيرة، وتعرض لأفكار متعددة، تحاول أن تجمعها، وتؤلف بين بعضها وبعضها الآخر، وتحدث فيها انسجاماً.

فالمسرحية تصور ضلال الصليبيين، وعدم فهمهم الاسلام فهماً صحيحاً، وسوء تقديرهم قوى الشعب وإمكاناته، وغيرة (الملك لويس) على زوجته وظنه فيها ظنوناً، وفساد

أخلاق شقيقه ، وانشغال النسوة الفرنسيات بقضايا حب غير بريء ، وتخلي رجال الحامية في (دمياط) عن الملك ، وإعلانهم أنهم ما أتوا غازين إلا طمعاً في المال ، وليس تعبيراً عن شعور ديني .

كما تصور المسرحية اختلاف أمراء المماليك وتنازعهم وتنافسهم بعضهم مع بعض على الحكم ، وفساد سلطانهم (توران شاه) وسوء خلقه ، وذكاء (شجر الدر) وحسن تصريفها الأمور ، وإعجابها بالأمير (فخر الدين ، وحب (أحمد) ابنة عمه (ناعسة) ، وتصدي الحرافيش للفرنسيين وتغلبهم عليهم ، وتضحية الأمير (فخر الدين) بحبه وبنفسه في سبيل وطنه .

والمسرحية تعتمد في تقديم ذلك كله على تسلسل الحوادث وتتابعها تسلسلاً زمنياً من غير تقديم ولا تأخير ، ولا كشف ولا انقلاب ، ولا حلم ولا ذكرى ، كما تعتمد على الحوار الطويل ، والنقاش المتصل المستمر ، المتكرر المستعاد في مواضع شتى ، وقد تطول مثل بعض تلك المواقف حتى تبلغ اثنتي عشرة صفحة كما في الحوار بين الملك وزوجته حول غيرته عليها ، ويمتد من الصفحة (٤٠) إلى الصفحة (٥٣) من الفصل الأول .

وتناقش المسرحية في بعض المواضع موضوعات فكرية لا تخدم العمل المسرحي ، ولا تطوره ، بل تقلل من حركته ، وتجعلها بطيئة ، ومنها مناقشة تسامح الاسلام وقيامه على الحق والعدل (ص ١٨٥ ـــ ١٨٨) ، ومناقشة مكانة مصر في البلاد العربية ، وما لها من دور ، وما يحمله أعداؤها من كيد وحقد (ص ٧٠ ـــ ٧٤) .

وتسرف المسرحية في الاعتماد على ذكاء (أحمد) وحيلته ، وتعلق كثيراً من المواقف عمله ، حتى لتجعله سبب النصر ، كما تسرف في تصوير غيرة الملك (لويس) ، حتى لتجعلها راً مستقلاً في المسرحية ، يمتد على طولها ، ومن البدء إلى النهاية .

ولكن على الرغم من ذلك كله تفلح المسرحية في تقديم ما حوته من عناصر وشخصيات وأفكار وحوادث كثيرة ، تقديماً منسجماً ، مترابطاً ، في ذكاء وإثارة ، وفي تنوع وغنى ، وتدل على مقدرة كبيرة في صنع بناء كبير متعدد الجوانب ، قوي التماسك .

○

ولقد بنيت مسرحية (الراهب) بناء سردياً، لا تلوين فيه، ولا تنويع، فالمسرحية تصور قيام والي الاسكندرية (آخيل) بحركة سعي بها إلى الاستقلال عن الامبراطورية الرومانية التي كان تابعاً لها، وقد ساعده في تلك الحركة الراهب (أبا نوفر)، وكان لهذا الراهب دور كبير في توجيه تلك الحركة وقيادتها، بل السيطرة عليها، وقد انتهت تلك الحركة إلى الاخفاق، فقد أسرع الامبراطور الروماني إلى الاسكندرية بنفسه، وحاصرها، وقطع المياه عنها، فأقدم الوالي (آخيل) على الانتحار، كما انتحر (الراهب)، وسقطت المدينة أمام جيش الامبراطور.

كما تصور حب الراهب (أبا نوفر) الراقصة (مارتا) واشتهاءه جسدها، وهي تشاركه في قيادة الحركة، ثم تؤسر، فيفتديها، ويقدم على الانتحار، وتصور أيضاً حب الفتاة المصرية (فيلامينه) الضابط الروماني (أرمان)، ورغبتها في الزواج منه، ولكن الراهب (أبا نوفر) يعارض هذا الزواج وتفر (فيلامينه) مع الضابط، لتتزوجه، ولكن يتم إلقاء القبض عليها، ويصدر (الراهب) حكمه بالاعدام.

والمسرحية تتألف من ثلاثة فصول، يتم فيها عرض الحوادث في تسلسل زمني، وفي المسرحية تفصيلات جزئية كثيرة، وحوار ذهني كثير، مما يعرقل حركتها، ويبطئها، وأوضح مثل لذلك الحديث الطويل في الفصل الأول عن الثورات السابقة التي قامت قبل حركة (آخيل) والتي انتهت إلى الاخفاق، وهو حديث طويل، تبدو الغاية منه تقديم معلومات تاريخية فحسب.

ولقد ظهر (آخيل) في المسرحية، وهو الوالي، والمخطط للحركة، ضعيفاً، لا دور له، على الرغم من أنه المرشح لمنصب الامبراطور، فهو لا يتدخل في أمر (فيلامينه)، بل إنه لا يتدخل لانقاذ زوجته، وقد علم بإلقاء (أبا نوفر) القبض عليها، وعزمه على محاكمتها بتهمة الخيانة العظمى، مثلها في ذلك مثل (فيلامينه)، وتنتهي المسرحية، من غير أن يعرف شيء عن مصيرها.

وتبدو قصة حب (فيلامينه) الضابط الروماني (أرمان) ضعيفة الارتباط بالبناء المسرحي، وهي تحمل قدراً غير قليل من الافتعال، ولا دور لها في تطور الحوادث، بل إنها تعرقلها ولا دور لها أيضاً في إغناء الشخصيات، بل إنها لتحدث فيها تناقضاً، ولاسيما في شخصية (أبا نوفر).

ويبدو اشتهاء (أبا نوفر) جسد (مارتا) وادعاؤه بعد ذلك أنها رمز روح (مصر) ، وأنه هو رمز جسدها ، أمراً لا يخلو من تناقض ، « فهل يتفق رمز الجسد المادي للشعب مع شخصية الراهب ، رجل الدين بما يوحيه من قيم روحية وفكرية »[٣] ، ولقد جعلت المسرحية اشتهاء الراهب جسد (مارتا) سبباً في سقوطه ، و« حينما نحاول تفسير ذلك على المستوى الرمزي نجد أنه قد أوقعنا في حيرة شديدة تضعف من قيمة المضمون الرمزي للمسرحية ، إذ كيف يمكن أن يكون حب جسد مصر لروحها سبباً في دماره وهلاكه ؟! »[٤] .

« وثمة عيب جوهري في المسرحية وهو ازدحامها الشديد بالشخصيات والصراعات الجانبية ففي المسرحية أكثر من عشرين شخصية ، ومما زاد في وضوح هذا العيب أن الكاتب نجح في رسمهم بصورة مقنعة وجعل لكل منهم دوره الواضح في الصراع الرئيسي ، وفي الصراع الخاص به ، وأصبح من الصعب على أي عملاق مسرحي أن يجمع خيوط هذه الأحداث والمناقشات ليصبها بعد ذلك في الصراع الرئيسي في المسرحية »[٥] .



وتسرد مسرحية (ابن الأيهم الازار الجريح) قصة ارتداد (جبلة بن الأيهم) عن الاسلام ، بعد دخوله فيه ، وتستخدم لذلك السرد أسلوب اللوحات ، فتقدم في كل لوحة موقفاً ، وتتابع اللوحات ، في تسلسل زمني ، لا يخلو أحياناً من انقطاع وتجاوز ، ولاسيما في اللوحات الأخيرة .

وزمان المسرحية متطاول ، ومكانها واسع ، ممتد الأبعاد والآفاق ، وأحداثها الرئيسة كبيرة وفاصلة ، وهي قليلة ، ولكنها محاطة بحوادث كثيرة ، جزئية ، ثانوية ، وهي مستقصاة في تتبع ، ومعظمها لا غاية له ، ولا دور ، سوى كشف نفس (جبلة) ، وبعضها لا دور له سوى تصوير الجو ، في شيء من التمهيد والتقديم .

فاللمحة الأولى لا دور لها سوى إظهار تنافس الشعراء في القدوم على (جبلة) ،

---

(٣) دوارة ، فؤاد ، في النقد المسرحي ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ، لاتا ، ص ٣١٨

(٤) المصدر السابق ، ص ٣١٩ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٣١٩ .

والثانية لا دور لها سوى إظهار غرور (جبلة) وغطرسته وجاهليته ونعرته القبلية ، بتصويره يحابي الشاعر (حسان بن ثابت) ويفضله على غيره ممن في مجلسه من الشعراء ، ومن الممكن الاستغناء عن اللمحة السابعة التي تصور دخول موكب (جبلة) (دمشق) وهو في طريقه إلى (مكة) .

إن في المسرحية قدراً كبيراً من التراخي ، وبطء الحركة ، بسبب التقصي والتتبع وحشد التفاصيل ، وتحتاج إلى حذف كثير من المواقف ، وإلى قدر غير قليل من التكثيف والتركيز ، ويزيد من الشعور بطول المسرحية بناؤها على شكل لمحات متتابعة ، مما يؤكد البناء السردي ويرسخه ، ويكاد يحولها إلى رواية شعرية .



وتقوم (غادة أفاميا) على بناء سردي ، تصور فيه زعيم مدينة محتلة ، يرفض مواجهة جيش الاحتلال بالعنف ، ويدعو قائد ذلك الجيش إلى العيش مع أهل المدينة بسلام ، ويقدم ابنته مصداقاً لدعوته ، ويعد قائد الجيش محرقة ، ليقدم تلك الابنة قرباناً ، وزعيم المدينة راض ، مستسلم ، وهو يحث شباب المدينة على لزوم الهدوء ، وعدم العمل ، ويفاجأ الجميع بأحد الضباط في جيش الغزاة يرفض تنفيذ أمر القائد ، ويقدم على قتله ، وينقسم جيش الاحتلال على نفسه ، ويتم إنقاذ الفتاة .

والمسرحية تتألف من أربعة فصول ، وينقسم كل فصل إلى عدة مشاهد ، قد يبلغ عددها الأربعة ، وتنساب حوادث المسرحية في تتابع زمني متسلسل ، من غير قطع ، ولا رجوع ، ولا ذكرى ، ويضبط تتابعها عقل يشكمها ، ويقدمها تقديماً دقيقاً مدروساً بعناية .

ولكن بعض مواقف المسرحية تبدو غير مقنعة ، ومنها إقدام ضابط في جيش الاحتلال على قتل قائده حين طلب منه قتل فتاة يكن لها حباً ، وهي لا تبادله ذلك الحب .

كما تبدو الشخصيات محدودة الأبعاد ، وكأنها أعدت على شكل نمط ثابت ، فزعيم المدينة طيب مسالم يحب العدل والتسامح والاخاء ، وقائد الجيش ظالم غشوم عنيد فظ غليظ ، والضابط الذي ينقذ ابنة الزعيم رقيق القلب ، طيب ، يحب القيم والمثل ، ويكره العنف ، وأما

ابنة الزعيم نفسها فباهتة ، لا دور لها ، ولا فعل ، فهي لا تبادل الضابط حبه ، وتنصاع لرغبة أبيها ، وتعلن عن عزمها على تقديم نفسها فداء الوطن ، في نزوع مثالي مبالغ فيه .

وعلى الرغم من قصر المسرحية ، فإن زمنها في الحقيقة متطاول ، وعلى الرغم من وقوع حوادثها في مكان واحد ، هو المدينة ، فإن مواضعها متعددة ، فهي ساحة المدينة ، وأزقتها ، وقاعة قصر قائد الجيش ، وقاعة قصر زعيم المدينة .



ويلاحظ في المسرحيات السبع السابقة ، قيامها على حوادث كبيرة ، فاصلة ، كسقوط المدن والبلاد ، وانهيار الممالك ، أو صد الغزاة والتصدي للمحتلين ، أو كفاح الفرد في سبيل ملكه الفردي .

ولقد قدمت تلك الحوادث في ثنايا حبكة عادية ، ليس فيها شيء من الغرابة والادهاش ، ولا يستثنى من ذلك غير (غادة أفاميا) التي تصور تقديم ابنة الزعيم إلى المحرقة .

ويلاحظ أن معظم المسرحيات السابقة ، تضم كل منها قصة ثانوية ، بالاضافة إلى القصة الرئيسة ، وهي قصة حب ، يضحى به في سبيل الوطن ، وهي ذات ارتباط ضعيف ببناء المسرحية ، ويمكن الاستغناء عنها ، ولعل أقواها ، وأكثرها ارتباطاً بالمسرحية قصة الحب بين (أحمد) و(ناعسة) في (دار ابن لقمان) .

ويلاحظ احتفاء المسرحيات جميعاً بالحوادث الجزئية ، والمواقف الثانوية ، والاكثار منها ، وحشدها في ثنايا الحوادث الكبيرة ، ولعل ذلك الاحتفاء راجع إلى البناء السردي الذي اعتمدته المسرحيات ، والتي سعت في أثنائه إلى التوافق مع سير الزمن ، فكان عليها تقصي الأفعال ، وسد الثغرات ، بتفاصيل كثيرة ، ولا تستثنى من ذلك غير مسرحية (غادة أفاميا) .

وكان من الطبيعي نتيجة لذلك كله أن تكون حركة الأفعال في المسرحيات بطيئة ، متراخية ، لا تخلو من تعثر أحياناً ، في تطوير العمل المسرحي ، بل إيقافه ، لتقديم أفعال ومواقف ثانوية ، كما يتجلى ذلك واضحاً في (غروب الأندلس) ، ولاسيما في الفصل الرابع منها .

والحوادث تسير في إيقاع راتب ، وبخطا متساوية ، لا تبديل في السرعة ، ولا تغيير ولا اختلاف في طبيعة الأفعال ، ولا تغير .

ويمكن أن يوصف البناء الفني بأنه ذو بعد واحد ، متوافق مع الزمن ، مطرد باطراده ، منح المسرحيات شكلاً مسطحاً ، مستوياً ، لا عمق فيه ، ولا نتوء ، فلا قطع ، ولا استرجاع ماض ، ولا حلم ، ولا ذكرى .

ولقد ظهر البناء بسيطاً عفوياً ، لا تعقيد فيه ولا تركيب ، وبدا تحكم العقل فيه واضحاً ، وظهرت سيطرة المنطق قوية ، وما جال فيه من نزعات وعواطف وأهواء بدا شاحباً باهتاً .

— ٢ —

البناء السردي المركب

وتختلف عن المسرحيات السابقة، بعض الاختلاف، مسرحيات بنيت بناء سردياً مركباً، تسير فيه الحوادث عامة وفق سير الزمن، في تسلسل متصل، ولكنه لا يخلو أحياناً من ذكرى أو حلم أو قطع، يعترض السير المتسلسل، ويمنح البناء تنويعاً وغنى.

ومن المسرحيات التي بنيت بناء سردياً مركباً (سليمان الحلبي) (١٩٦٥) لمؤلفها (ألفريد فرج) و(الفتى مهران) (١٩٦٦) للشاعر (عبد الرحمن الشرقاوي) و(حكاية الأيام الثلاثة) (١٩٦٨) لمؤلفها الدكتور (عمر النص) و(ثأر الله) (١٩٦٩) للشاعر (عبد الرحمن الشرقاوي) و(يا سلام سلم الحيطة بتتكلم) (١٩٧١) لمؤلفها (سعد الدين وهبة).



وتصور مسرحية (سليمان الحلبي) وصول الفتى (سليمـان) من (حلب) إلى (القاهرة)، ودهشته لما رأى فيها من آثار الخراب والدمار، والقتل والفتك، بسبب قمع (كليبر) ثورة (القاهرة) قمعاً عنيفاً، وينفعل (سليمان) برؤيته قاطع الطريق (حداية) يسلب الفلاحين أموالهم وأرواحهم، ويلتقي شبان الأزهر، فيراهم مضطرين إلى الهدوء والصمت، ويستفتي المشايخ، فلا يلقى جواباً، ثم يرى ابنة (حداية)، وقد سقطت، وأصبحت سلعة يستمتع بها جند الفرنسيين، فيضيق نفساً بما يرى، ويحس، وينفعل،

ويفكر ، ثم يهتدي إلى قرار ، يتخذ على عاتقه مسؤولية تنفيذه ، وهو قتل (كليبر) ، قتلاً هادئاً ، نزيهاً ، لا هوج فيه ، ولا انفعال ، ولا ثأر ، ولا غضب .

والمسرحية تتألف من ثلاثة فصول ، ويتألف كل فصل من عدد من المناظر ، لا تحمل أرقاماً متتابعة ، وربما كان عددها يزيد على الخمسين منظراً ، فهي مناظر كثيرة ، قصيرة ، متلاحقة ، سريعة التغير ، وتبدو الحوادث الثانوية في المسرحية كثيرة كثرة مفرطة ، ولكنها شديدة الارتباط بالحدث الرئيس ، وهو قتل (كليبر) ، وهي شديدة الارتباط ، بعضها ببعضها الآخر ، في قوة وإحكام ، وتقود إلى الحدث الرئيس ، وتؤدي إليه ، على المستويين الفكري والعاطفي ، وهي حوادث متنوعة ، ويتم الانتقال فيها بين نوع ونوع في سرعة ، ومفاجأة ، ولا تخلو من إثارة وإدهاش وتشويق ، وهي حوادث قصيرة ، سريعة الوقوع ، ويقل فيها الكلام ، ولا يعلق عليها بشيء من كلام الأشخاص .

وتبدو قصة (حداية) ثانوية ، أضيفت إلى قصة المسرحية الرئيسة ، ولكنها قوية الارتباط بها ، بإتقان فكري ، وإحكام فني ، ولا يمكن الاستغناء عنها ، فهي التي أيقظت وعي (سليمان) ونبهته إلى ضرورة العدل الكامل ، وبعثته على التفكير فيه ، ودعته إلى الحكم على (كليبر) بالاعدام .

فلقد ساء (سليمان) أن يرى (حداية) يقطع الطريق على الفلاحين ، ويسلبهم ما أبقاه الفرنسيون لهم ، فأسلمه إلى الفرنسيين ، ولكن هؤلاء لم يقاصوه ، لأنه كان يقطع الطريق على المصريين ، ولا يؤذي أحداً من الفرنسيين ، بل إنهم يوظفونه جابياً ، وإذا هو يشتط في سلب الناس أموالهم ، ويعسف بهم مثلما كان يفعل من قبل ، تحت سمع الفرنسيين وبصرهم ، وبحماية من جندهم ، ويدرك (سليمان) عندئذ أن الفرنسيين لا ولاية لهم على البلاد ، ولا يحق لهم أن يقاصوا أحداً ، وما هم إلا قطاع طرق .

ويزداد استياء (سليمان) ، حين يرى ابنة قاطع الطريق وقد ساقتها قدماها إلى معسكر الفرنسيين ، وإذا هي تسقط فريسة رخيصة ، تفقد شرفها ، وتنساق وراء الجند اللاهين العابثين الماجنين ، تشاركهم لهوهم وعبثهم ومجونهم ، ويدرك (سليمان) مسؤوليته عنها ، فيعمل على استردادها منهم ، ويجدّ في تنبيهها إلى ما انساقت إليه ، ويثير وعيها ، ويعلمها

معنى الحرية، ويحضها على عدم فعل شيء لا ترغب فيه، ثم يودعها أمانة في منزل الشيخ (محمد السادات)، ويمضي إلى قتل (كليبر).

إن قصة (حداية) وقطعه الطريق على الناس، تعيد قصة (كليبر) وعسفه بالشعب، وفتكه به، وإذا كانت ابنة (حداية) قد سقطت، فإن قيم الثورة الفرنسية التي يحملها (كليبر) هي الأخرى قد سقطت، وكما رعى (سليمان) ابنة (حداية)، فقد رعى أيضاً قيم الثورة الفرنسية، ولذلك يمكن القول إن قصة (حداية) في قوة بنائها الفكري، وفي إحكام ارتباطها بالمسرحية، تمثل معادلاً موضوعياً لفكرة المسرحية.

وتبدو قصة (حداية) شبيهة بقصة (إيرل جلوستر) في مسرحية (الملك لير) (١٦٠٦) وهي تعيد ما تقدمه قصة المسرحية الرئيسة، من غدر الأبناء بآبائهم، وخيانتهم، وليست قصة (حداية) دون قصة (إيرل جلوستر) في قوة البناء.

وتتتابع حوادث المسرحية عامة تتابعاً متسلسلاً وفق تسلسل الزمن، في بناء سردي محكم، تتخلله أشكال تغني البناء السردي، وتمنحه تنوعاً خصباً، ينفي عنها شكل البناء المستوي المسطح، ومن تلك الأشكال الجوقة والحلم والمشهد التمثيلي القصير.

وتلجأ المسرحية إلى استخدام الجوقة، في بدء الفصل الأول، وفي نهاية الفصل الثالث، وفي مواضع أخرى قليلة جداً، متفرقة، ففي بدء المسرحية تصف الجوقة حالة (القاهرة)، بعد عسف (كليبر) بها، وحرقها وتدميرها وقتل أهلها وفرض ضرائب باهظة عليهم، وفي ختام المسرحية تحاور الجوقة (كليبر) وتكشف غطرسته وغروره، ثم تحاور (سليمان) فتكشف هدوءه واتزانه، وتعقله وتفكيره، وعزمه على قتل (كليبر) قتلاً هادئاً متزناً بارداً عادلاً، وفي موضع آخر من المسرحية (ص ٧٧ ــ ٧٨ ــ ٧٩) تتغنى باسم (سليمان الحلبي)، وتشير إلى أن هذا الاسم سيكون له شأن في التاريخ، ومكانة.

وتبدو الجوقة ممثلة للحكمة والتعقل، وهي تناصر (سليمان الحلبي)، لا لشخصه، وإنما لما يحمل من مثل وقيم، وهي مؤتمنة على أسراره، مثلها في ذلك كله مثل معظم أشكال الجوقة في المسرح الاغريقي.

ويبدو استخدام الجوقة في المسرحية ناجحاً، وموفقاً، استطاع أن يحقق كل ما يراد منه

أن يحققه، وهو استخدام جزئي، محدود، لا تعويل عليه، ولا إسراف فيه، وهو استخدام مدروس بدقة وأناة.

وتستخدم المسرحية أيضاً الحلم، وتقدمه في أسلوب فني متطور، يدل على حذاقة فنية، فلقد كان (سليمان) يتمنى أن يصبح قاضياً، وكان يرى نفسه في الحلم قاضياً، ويحدث أحد أصدقائه عن حلم رأى نفسه يقاضي فيه (كليبر) ويحكم عليه بالبكاء.

والمسرحية تقدم ذلك الحلم في أثناء منظر الحفل المقام في قصر الحاكم، والذي يظهر فيه (كليبر) ليعلن عن تمكنه من فرض الهدوء على (القاهرة)، ويتم تقديم الحلم، بإيقاف التمثيل، وتجميد حركة الممثلين، في مشهد الحفل، وتثبيت المنظر، ليدخل فيه منظر آخر، هو منظر حلم (سليمان) بمقاضاته (كليبر)، ويتم تنفيذ هذا المنظر، بدخول (سليمان الحلبي) إلى قاعة الاحتفال، وتجواله فيها، حول الناس الثابتين، واقترابه من (كليبر) وطوافه حوله، وتعرفه إليه، وإصدار حكمه عليه بالبكاء، ثم يخرج (سليمان)، وتعود الحركة إلى المنظر.

إن هذا التداخل في المنظرين، ينفي التباعد بين الحلم والواقع، وبين مكان ومكان، وبين زمان وزمان، ويؤكد أن الحق لابد آت، وأنه لابد ملتق بالباطل، وجهاً لوجه ليحاكمه، ويقاضيه، ويدينه.

وتستخدم المسرحية أيضاً أسلوب المشهد التمثيلي القصير، داخل المسرحية، وفي هذا المشهد خروج على استمرار المسرحية واتصالها، يحدث إدهاشاً، ينبه الوعي، ويوقظ الحس، وينجي من الانسياق وراء الايهام المسرحي.

ويتمثل ذلك المشهد التمثيلي القصير في التقاء (سليمان) بـ (محروس): صانع الأقنعة، وهو يحمل أشكالاً مختلفة منها، ليبيعها للفرنسيين، في حفل تنكري، فيوقفه (سليمان)، ويأخذ منه الأقنعة ويجربها واحداً واحداً، وهو يلبس لكل قناع لبوسه، ويكشف نمط الشخص الذي يمثله، ويظهر ما يدل عليه كل قناع من روح حامله ونفسه وطباعه وخلقه، ويجيد (سليمان) التعبير عن ذلك كله، وتمثيله، إجادة تدهش بائع الأقنعة.

والمشهد التمثيلي يدل على ذكاء (سليمان) وحصافته، وخبرته، وقدرته على فهم أعماق الانسان وبواطنه من ملامح وجهه وتعبيراته، وإدراكه أن للشر أقنعة كثيرة، قد

كشفها جميعاً، وعرفها، وخبرها، وهو بإيقافه صانع الأقنعة، وتأخيره عن الوصول إلى الحفل التنكري، يدين ذلك الصانع، ويكشف استغلاله الفرنسيين.

إن ما يمتاز به هذا المشهد التمثيلي القصير هو قدرته على التعبير عن الفكرة تعبيراً تمثيلياً، مكثفاً، فيه عمق وإثارة وحيوية.

لقد استطاعت مسرحية (سليمان الحلبي) أن تغني البناء السردي بأشكال جديدة من البناء، وأساليب جديدة في التأليف المسرحي، منحت ذلك البناء تنوعاً، ونفت عنه الرتابة والهدوء، ولكنها لم تخرج به عن السرد.

ولعل أهم ما يلاحظ في المسرحية هو كثرة مناظرها، كثرة مفرطة، وسرعة تغييرها، وكأنها كتبت للسينما، وليس للمسرح، ولذلك تعددت الأماكن في المسرحية وتنوعت، ولكن يمكن في إخراج المسرحية الاستغناء عن بعض المناظر، أو دمج بعضها ببعضها الآخر، مع قليل من التقديم والتأخير.



ولقد بنيت (الفتى مهران) بناء سردياً، أدخلت عليه بعض الأشكال التي تحاول التخفيف من رتابة السرد.

وتتألف المسرحية من أحد عشر منظراً، تتلاحق من غير أن توزع على فصول، وهي حافلة بمواقف جزئية، وحوادث ثانوية، وتفصيلات دقيقة، كثيرة، تحشد في المسرحية حشداً، في حرص على وصف الأشياء كلها، وتصويرها جميعاً، في تتبع وتقص وشمول، وتكرار وإعادة.

ويمكن أن يضرب مثلاً لذلك المنظر الثالث (ص ٣٩ — ٤٧) كله، وهو منظر يمكن الاستغناء عنه لأن الغاية منه لم تكن سوى طرح ثلاثة أخبار، هي سوق (هاشم) مع الجيش إلى السند، ورعي غنم الأمير حقل الفلاحة، وتنكر (سلمى) لـ (عوض)، وسوف يطرح الخبر الأول في بدء المنظر الرابع، كما ستتضح تفاصيل الخبر الثاني في المنظر الرابع أيضاً، وكان

قد تم في نهاية المنظر الثاني إظهار حقد (عوض) على (مهران) وعلى (سلمى) وتقوله عليهما .

ولقد اقتضت التفاصيل الكثيرة شخصيات تماثلها في الكثرة ، ومعظمها شخصيات ثانوية ، ولكنها تحظى جميعاً بالعناية والاهتمام ، وهي شخصيات نمطية ثابتة ، يمثل كل منها قيمة فكرية ، أو نفسية عامة ، ثابتة ، ويمكن أن تقسم تقسيماً حاداً واضحاً إلى فئتين ، فئة تمثل الأخيار ، وفئة تمثل الأشرار ، وفي فئة الأخيار يمكن تصنيف الفلاحين ومنهم (الفلاح) و(صابر) وأمه ، والعمدة (طه) والفتيان ، ومنهم (وائل) و(أسامة) و(هاشم) ، و(سلمى) و(مي) ، وعلى رأس أولئك جميعاً يأتي (مهران) ، وفي فئة الأشرار يمكن تصنيف جند الأمير وأعوانه ، ومنهم القائد (حسام) والقاضي (بجير) والعميل (عوض) و(نجلاء) والجارية التترية ، وعلى رأس أولئك جميعاً يأتي الأمير .

ويلاحظ التقابل بين الأشخاص في الفئة الأولى ، والأشخاص في الفئة الثانية ، وهو تقابل محكم ومدروس ، ويقوم على التناظر الثنائي ، وعلى أساس من ثبات الصفة في الشخص وتحديدها ، فالفلاحون يناظرهم الجند ، والفلاح (صابر) يناظره القائد (حسام) ، والعمدة (طه) يناظره القاضي (بجير) ، والتترية تناظرها (سلمى) ، و(مهران) يناظره (الأمير) .

وزمن المسرحية ممتد ومتطاول ، وهو يقع ما بين ذهاب السلطان إلى بلاد (السند) لغزوها ، وعودته منها ، بعد أشهر ، وقطع التتر طريق العودة عليه ، واغتياله .

وتقع حوادث المسرحية في مواضع متعددة ، منها ساحة القرية ، وسفح الجبل ، وبيت (هاشم) ، وقاعة في قصر الأمير ، وأمام سور قصر الأمير ، وتلقى المواضع وصفاً تفصيلياً دقيقاً ، وبعض المواضع تحمل دلالات رمزية محددة ، وتتناسب مع حوادث بعينها ، وترتبط بفكرة خاصة ، فالجبل بما فيه من عزلة وعلو وشمم ، لجماعة الفتيان ، حيث يعيش (مهران) منعزلاً عن الفلاحين ، حاملاً قيم العدل والخير والقوة ، وساحة القرية بامتدادها وانبساطها ، للفلاحين البسطاء الساذجين ، ومدخل القرية ومنعرجات أزقتها لمواقف المكر والخداع والختل ، والقصر بما فيه من ترف وبذخ وفخامة ، لبيع الضمائر وشرائها ، واصطناع العملاء والموالين ، ومثل تلك التقسيمات تبدو مفترضة ، وفيها قدر غير قليل من التحكم .

والمسرحية تقوم على بناء سردي متتابع الحلقات ، متصل ، في تسلسل زمني محض ،

من غير روابط عاطفية، أو منطقية، وتحاول بعد ذلك إدخال بعض أشكال التغيير في البناء السردي، ولكنها تبدو أشكالاً مصطنعة تزيينية، ليست قوية الارتباط بالبناء، وهي لا تغنيه في شيء، ولا تخرج به عن السرد، وبعض تلك الأشكال تزيد من رتابة السرد، وتعرقل سير الحوادث وتبطئها.

فالمسرحية تستخدم أسلوب الحلم في جزء من المنظر الخامس (ص ٧٩ ــ ٨٣) وفيه تذكر (سلمى) زوجها (هاشماً)، فيظهر ليخبرها بما يحقق الجيش من انتصار، ولكنه يشكو لها غوص قدميه في الطين، وإحساسه بالغرق، ثم يهتف أن انقذوا السلطان، وتناديه (سلمى)، ولكنه يغيب.

ويبدو الحلم غير قادر على تطوير البناء، وهو لا يضيف إليه بعداً جديداً، وفيه قدر من الطول والافتعال، ولا يحمل طبيعة الحلم.

وتستخدم المسرحية أيضاً أسلوب استرجاع الذكرى (ص ١٥٧ ــ ١٦٠) في المنظر الثامن، وتستخدم لذلك خيال الظل، ففي هذا المنظر يلوم (مهران) (عوض) على تخليه عن الفتيان، ووشايته بهم، فيؤكد (عوض) أنه لقي عذاباً لم يطق احتماله، ثم تظهر الذكرى، في خيال الظل، فيظهر شكل يمثل (عوض) وهو يتلقى الضر، ويهدد بحرق زوجته وأولاده، فيضطر إلى الاعتراف.

ويبدو أسلوب استرجاع الذكرى باستخدام خيال الظل باهتاً، وغير مقنع، ويظهر خيال الظل دخيلاً على بناء المسرحية وتركيبها العام، وفي الاعتذار لخيانة (عوض) جماعة الفتيان، بسبب ما لقيه من عذاب جسدي ونفسي، ما يقلل من تحميل (عوض) مسؤوليته عن التعاون مع (الأمير)، وما يضعف من قدرة المسرحية على إثارة مشاعر الازدراء نحوه، بوصفه شريراً، فاسداً خان الفتيان.

إن المسرحية تقدم حشداً كبيراً من المواقف والشخصيات والآراء، متناقضة متصارعة متضاربة، لا تخضعها لفكرة واضحة محدودة، ولا لنسق منسجم.



وبنيت (حكاية الأيام الثلاثة) بناء سردياً ، تتتابع فيه الحوادث وتتسلسل وفق جري الزمن ، ولا يقطع ذلك الجري غير استرجاع ماض محدد استرجاعاً قولياً محضاً لا تمثيل فيه ، ولكنه استرجاع يعتمد على استحضار شيء من ذلك الماضي يشهد عليه ، وهو ما يجعل في البناء السردي شكلاً جديداً ، يمنحه بعض الغنى ، وينفي عنه قدراً من الرتابة .

وتتألف المسرحية من ثلاثة فصول ، طويلة ، لا تقسم إلى مناظر أو مشاهد ، وتدور حوادثها في مكان واحد ، هو المدينة ، وفي موضعين اثنين فقط ، هما قاعة في قصر الحاكم ، وساحة المدينة ، ولا تشغل حوادثها من الزمن غير أيام ثلاثة .

وحوادث المسرحية قليلة وتفصيلاتها الثانوية محدودة ، ولكن يكثر فيها النقاش ، ويطول ، وهو نقاش فكري ، ولكن فيه قدراً كبيراً من التشويق والاثارة ، ولاسيما في الفصلين الأول والثاني .

وأشخاص المسرحية قلة ، لا يبلغ عددهم العشرة ، أربعة منهم على الأقل أصحاب أدوار ثانوية ، ولا يبرز من الأشخاص في أدوار رئيسة غير (تاميش) قائد جيش الغزاة ، والضابط (ميران) ، و(ابن وهب) كبير تجار المدينة ، و(ريحانة) ابنة أمير المدينة .

وقصة الكنز هي عماد المسرحية ، وهو كنز يعلم به أهل المدينة جميعاً ، ولكنهم لا يعرفون محتواه وهو الذي أغرى (تاميش) بغزو المدينة ، بعد أن حرضه عليه الضابط (ميران) ، وحين يكشف لا يظهر فيه غير حجر عتيق ، عليه بقايا دم متجمد ، يراه (ميران) فيذهل ، ويضعف ، ويخضع لأسئلة (ابن وهب) فيجيب عليها جميعاً ، ومنها يتضح أنه ابن أسرة ريفية ، أحب فتاة كان يمر بها كل صباح ، ويهديها من غلال حقله ، ولكنه يمر بها يوماً ، فلا يراها ، ويعلم أن جندياً حاول اغتصابها ، فقاومته ، فقتلها ، ولذلك يلتحق (ميران) بجيش (تيمورلنك) ، ويلتقي فيه بذلك الجندي ، فيطعنه في خاصرته ، ويشرب من دمه ، ثم يسير مع جيش (تيمورلنك) ، يغزو المدن ، ويفتك بها ، حتى يبلغ (دمشق) ، فيدخلها ، ويحاول اغتصاب فتاة اختبأت في (المسجد الأموي) فتتمنع عليه ، وتقاومه ، فيهشم رأسها بحجر ، هو نفسه الحجر المخبوء في الصندوق كنزاً ، ويدهش (تاميش) لسماعه اعتراف (ميران) ، ثم يقدم على طعنه في خاصرته ، ويتركه يموت .

إن المسرحية تستحضر الماضي مختصراً في الحجر الماثل كنزاً لا يقدر بثمن، فهو قطعة من الماضي، ورمز للضحايا، ودليل على جرائم الغزاة.

وعلى الرغم من أن أسلوب استحضار الماضي كان أسلوباً قولياً، يتم الاعتماد فيه على الوصف والكلام، لا على الفعل والتمثيل، فلقد كان أسلوباً ذكياً، مدهشاً، فيه قدر كبير من الاثارة والادهاش والتشويق، وقد تم الاعتماد فيه على الاستجواب، فالتاجر (ابن وهب) يسأل و(ميران) يجيب، والأسئلة قليلة، قصيرة، والاجابات طويلة، مسهبة، مما يقلل من ثقل الاستجواب، ويجعل الأسئلة عفوية.

والذي يمتع في قصة الكنز، على الرغم من تقديمها في أسلوب سردي، هو ما أحيط به الكنز من غموض، وخوف، وإثارة، جعله أسطورة، منحت التاريخ بعداً آخر، يغنيه، ويقويه.

وثمة شكل آخر أغنى البناء السردي، وهو الحلم، وبه تبدأ المسرحية، ليكون نبوءة، يفسرها الكنز نفسه، ففي البدء يروي (تاميش) حلماً يرى فيه نفسه في معركة ضارية، ويلوح له نجم في السماء، يدعوه إليه، فيتبعه على جواده، ويشير النجم إلى صندوق مهترىء، فيدخل فيه، ويطير به الصندوق عالياً، ويسمع صليل سيوف، ثم يفتح الصندوق وإذا هو في قصر منيف، وآلاف الوجوه تطل عليه من النوافذ، وهو عار، ويطلب الصندوق، ليختبىء فيه، فلا يجده، وإذا هو في الفراش (ص١٦ــ١٧).

ويؤول الحلم إلى تطهر (تاميش) حين يسمع قصة الكنز، فيأمر الجيش بإصلاح ما دمره في المدينة، ثم مغادرتها، ويعزم على البقاء فيها، لما هويه فيها من جمال وعدل وحب ونقاء.

وارتباط كل من الكنز والحلم، بعضهما ببعض، يمنح بناء المسرحية قوة وتماسكاً، ويغنيه بأبعاد حلميه أسطورية، تغنيه، وهو حلم جميل، ومبتكر، ولكنه يوصف وصفاً لغوياً مباشراً، مثله في ذلك مثل قصة الكنز، ولا يقوم على شيء من الفعل والتمثيل، ولذلك لا يمكنه أن يخرج ببناء المسرحية عن السردية، وإن كان قد قواه وأغناه.



وبنيت مسرحية (ثأر الله) ، وهي تتألف من جزأين اثنين ، بناء سردياً ، تتعاقب فيه الأحداث ، وتتتابع ، في تسلسل زمني ، ولا يضاف إلى ذلك البناء شيء ، سوى مشهد وحيد في الختام ، يظهر فيه شبح (الحسين) ، ليضيف شكلاً جديداً إلى البناء السردي ، ولكنه شكل محدود ، لا يخرج بالبناء عن السردية .

والمسرحية تروي قصة خروج (الحسين) من مكة إلى الكوفة ، بعد رفضه بيعة (يزيد ابن معاوية) ، مؤملاً في نصرة أهل (الكوفة) ، ولكن هؤلاء يخذلونه ، ويحاصره جند أمير (الكوفة) عند (كربلاء) ، فيضطر إلى قتالهم ثم يستشهد وحيداً بعد سقوط رجاله من حوله .

وتتألف المسرحية من جزأين اثنين ، ويتألف أولهما من (١٣) منظراً ، ويتألف ثانيهما من (٦) مناظر ، والمناظر تتعاقب في تسلسل زمني ، لا يستغرق أكثر من شهر واحد ، فقد خرج (الحسين) من مكة في أول ذي الحجة ، وقتل في كربلاء يوم العاشر من محرم سنة ٦١ للهجرة ، ولكن حوادث المنظر الخامس تقع بعد مقتله بخمس سنوات ، محدثة انقطاعاً كبيراً في تسلسل المسرحية الزمني .

وتدور حوادث المسرحية في مواضع مختلفة ، متباعدة ، ويمكن أن تعد كثيرة ، ومنها (المدينة) و(مكة) و(الكوفة) و(كربلاء) و(دمشق) و(بادية الشام) ، وفي المسرحية حشد كبير من الشخصيات ، وأكثرها ثانوي ، وذو بعد واحد ، ثابت ، لا يتغير ، ولا يتطور ، وقد يبلغ عددها الأربعين شخصاً .

والمسرحية مليئة بالتفصيلات الثانوية ، والمواقف الجزئية ، وبعضها يمكن الاستغناء عنه ، ومن ذلك مثلاً موقف العاشقين اللذين يطلبان من (الحسين) أن يشفع لهما عند من يحبان ، وأن يساعدهما في الزواج .

ولقد خفت الصراع ، بل كاد يغيب بسبب ذلك الحشد الهائل من الشخصيات ، والركام الكبير من التفصيلات ، وخلال التتابع السردي البطيء ، الذي يقوم على التقصي والتتبع الدقيق لمواقف جزئية لا تطور في البناء المسرحي .

ويأتي المنظر الأخير من المسرحية غريباً في طبيعته على طبيعة المناظر السابقة كلها ، فهو لا يشبهها في شيء ، ولا ينسجم معها ألبتة ، وفيه يظهر (يزيد بن معاوية) وحيداً في بادية

الشام ، وقد تاه ، فقد خرج مع صحبه للصيد ، وبعد عنهم ، فضل الطريق إليهم ، ويشتد عليه الحر ، وينال منه الظمأ ، فيذكر موت (الحسين) ظامئاً ، ويظهر له شبح (الحسين) ليعاتبه ويلومه ، ثم يموت (يزيد) ظامئاً ، ويتوجه شبح (الحسين) إلى الجمهور طالباً منه ألا يتخلى عن ثأره ، في خطبة طويلة .

والمنظر نفسه غير متماسك ، ولا منسجم بعضه مع بعضه الآخر ، إذ يبدو توجه شبح (الحسين) إلى الناس وخطبته فيهم ، غير منسجم مع ظهوره لـ (يزيد) وحده ، وهو لا يغني المسرحية في شيء ، ولا يخرج بها عن السردية ، وإنما يناقض طبيعة بنائها العام ، وتبدو خطبة (الحسين) ، بما فيها من مباشرة وتعليم ، غير متفقة مع طبيعة المسرحية ، القائمة على الايهام بالواقع ، والتقيد بأصول المسرح التقليدي ، ويقدم المنظر الأخير خاتمة تقضي على التوتر ، وتفرغ شحنة الانفعال ، وتنقض إمكان التطهير المسرحي ، إذ تصور انتصار الخير أخيراً ، بعد هزيمته ، لتعطي في الختام كل ذي حق حقه ، فتظهر الأشرار وقد نالوا عقاباً كالأذى الذي ألحقوه بالأخيار .

والمسرحية طويلة طولاً مفرطاً ، إذ يزيد عدد صفحاتها في الجزأين على (٤٠٠) صفحة ، وتبدو عملاً روائياً ، في أسلوب حواري ، أكثر مما تبدو مسرحية ، ولا يبدو بناؤها أكثر من عملية تقطيع للسرد التاريخي وتوزيعه على مناظر .



وتقوم مسرحية (يا سلام سلم الحيطة بتتكلم) على تقديم صورة عامة في البدء ، تعرف فيها الشخصيات ، والحدث الرئيس ، ثم تقدم بعد ذلك تفصيلاته ومجرياته ، في تسلسل زمني متتابع ، تسرد فيه الحوادث سرداً ، من غير استرجاع ولا قطع ولا ذكرى ولا حلم .

والمسرحية مبنية على حكاية طريفة تتلخص في تكلم جدار ، في الظاهر ، وتكلم امرأة من ورائه في الحقيقة ، في عهد أحد سلاطين المماليك في القاهرة ، سنة ٧٨١هـ .

وتتألف المسرحية من ثلاثة فصول ، مقسمة إلى مشاهد ، يبلغ عددها في المسرحية ثمانية ، وهي متوسطة الطول ، تقع في (١٣٣) صفحة من القطع المتوسط .

وتبدأ المسرحية في المشهد الأول من الفصل الأول (ص ٨ ـــ ٣١) بظهور المؤرخ (جمال الدين) ليتوجه إلى الجمهور ، ممثلاً دور الراوية ، ليحدثه عن فكرة المسرحية ، وقصة الجدار الذي تكلم ، ويعرف أشخاص المسرحية ، جميعاً ، وهم يظهرون واحداً إثر واحد ، في موقف صغير ، يرسم صورة واضحة لكل شخص ، تحدد خلقه وطبيعته ومزاجه .

ويبدو التعريف الذي يقدمه المشهد الأول وافياً شاملاً ، يقدم صورة واضحة للعصر والأحداث والشخصيات ، ولكنه لا يفقدها الاهتمام والتشويق والاثارة ، بل يبتعثها ، ويبدو دور المشهد ثانوياً ، ولكنه ضروري ، ويدل على حذاقة فنية ، ولا يمكن الاستغناء عنه ، ويمتاز بالتكثيف والتركيز ، وسرعة التغيير ، والتنوع .

وبناء المشهد الأول يختلف اختلافاً كلياً عن بناء مشاهد المسرحية السبعة التالية له ، فهو مبني على راوية ، وعلى استرجاع الأشخاص واستحضارها في مواقف قصيرة مقطعة تقطيعاً سريعاً ، على حين بنيت مشاهد المسرحية كلها بناء سردياً تتتابع فيه الحوادث وتتسلسل باطراد وفق جري الزمن .

ولذلك يمكن أن يعد المشهد الأول افتتاحية ، وهو حري بأن يوضع خارج مشاهد المسرحية ، وألا يعد جزءاً من الفصل الأول ، ويبدو من الضروري إسدال الستار عند ختامه .

وتكثر في ثنايا الفصول والمشاهد المواقف الجزئية الثانوية ، وتتعدد ، في غنى ، وتنوع ، وأكثرها لا يطور في الحوادث ، ولكنه يغنيها ، وأكثرها أيضاً غير محدد إلا بقليل من الحوار ، ومتروك بعد ذلك لتصور المخرج ، وتنفيذ الممثل .

والحوادث في المسرحية كثيرة كثرة واضحة ، ولكنها تمتاز بالتنوع ، وتتلاحق في تتابع سريع ، وهي تقع في أربعة مواضع فقط ، هي ساحة عامة أمام الجدار الذي تكلم ، وقاعة العرش في قصر السلطان ، وغرفة واقعة وراء الجدار الذي تكلم ، والسجن ، ولا يستغرق وقوع الحوادث زمناً طويلاً ، ولعله لا يزيد على بضعة أيام .

وفي المسرحية مواقف سخرية وإضحاك بريئة ، منوعة ، مفاجئة ، وفيها مواقف فضح وانتقاد وإدانة ، للسلطة الحاكمة ، لا تخلو من حدة وجرأة ، وفيها أيضاً مواقف إغراء وإثارة جنسية .

ولعل أكثر المواقف إثارة للضحك ، مواقف (القاضي) ، ومنها ما يظهر فيه وهو في

مجلس غناء ورقص، فلا يعجبه رقص الراقصة، فيقوم ليعلمها الرقص، ويرقص هو نفسه أمامها (ص ١٧) والقاضي نفسه هو الذي يصطنع مواقف الاثارة الجنسية، إذ يستصدر من السلطان أمراً بتقصير ثياب النساء، حرصاً على أموال الشعب، ويعمد إلى تنفيذ الأمر بنفسه، ولا يتورع في أثناء ذلك عن جسّ الأفخاذ، ومسها (ص ٣٨ — ٤١).

وتتطور المواقف في المسرحية تطوراً سريعاً، وتنمو نمواً متلاحقاً، وتحدث فيها المفاجآت والانقلابات والتغييرات على غير توقع، مما يزيد في الاثارة والادهاش، فكل حادثة فيها غريبة، وكل موقف مفاجىء، ومعظم الحوادث معتمدة على ما هو سري وغامض أو فاسد ومزيف ومضلل، ثم يتم كشف ذلك كله، وفضحه.

إن ما تمتاز به المسرحية هو المتانة، والايجاز، وقوة السبك، وحسن البناء، وسرعة الفعل، وقوته، وتعدد المتغيرات، المفاجئة وتنوعها، وتعدد الشخصيات، واختلافها وإثارة المفاهيم والقيم الشعبية والأسطورية، والانتقاد السياسي الجريء، والاضحاك البريء الساخر.

وما تمتاز به المسرحية أيضاً هو خلوها من عناصر المسرحية الذهنية، فهي لا تعتمد على المعاني المجردة، ولا الأفكار المطلقة، ولا تحكي الحدث، ولا تخبر به، ولا تدير نقاشاً، ولا تجري حواراً طويلاً، ولا تعتمد على الوصف اللغوي، وإنما تعتمد بدلاً من ذلك كله على الفعل والحركة والموقف.



لقد بنيت المسرحيات السابقة بناء سردياً، تتابعت فيه الحوادث وفق جري الزمن، ولقد أضيفت إلى ذلك البناء أشكال جديدة، كالحلم والذكرى واسترجاع الماضي، أكسبته غنى وتنوعاً، ولكنها لم تخرج به عن طبيعة السرد، لأنها لم تكن في أساسه، ولم يبن عليها.

إن البناء السردي بناء سهل، يغري بالجري عليه، ولكن في سهولته مزالق كثيرة، ولا يمكن تجنبها إلا بامتلاك مقدرة على التكثيف والتركيز والاغناء.

ويبدو البناء السردي ملائماً للمسرحية التي تتخذ من التاريخ مصدراً لها، ولكن مزالق ذلك البناء ستبدو عندئذ أكثر خطورة، إذ يبدو التاريخ نفسه مبنياً بناء سردياً، وهو ما قد

يؤدي إلى إضعاف دور المؤلف في إغناء بناء المسرحية، وقد يقصره على نقل التاريخ إلى مسرحية، بتحويله إلى حوار، فحسب، من غير عناية بالبناء أو اهتمام.

ولكن لا يمكن أن يعد البناء السردي سيئاً في ذاته، ولا ضعيفاً، فالقيمة ليست فيه، وإنما في أسلوب الاعتماد عليه.

ويمكن أن يعد البناء السردي الأساس الذي لابد من أن تقوم عليه معظم أشكال البناء المسرحي، ولو حاولت الخروج عليه، أو التغيير فيه، فلا بد من ظهوره فيها جميعاً.

ويؤكد ذلك بناء آخر جديد، فيه كثير من ملامح البناء السردي، ولكن لا يمكن عده سردياً وإنما هو بناء آخر مختلف، يمكن تسميته البناء التراجعي.

— ٣ —

البناء التراجعي

وينهض البناء التراجعي على أساس من البناء السردي نفسه، ولكنه لا يبدأ من نقطة هي البداية بالنسبة إلى الحدث الرئيس، ثم يسير سيراً مطرداً، وفق جري الزمن، ليصل إلى النهاية، كما في البناء السردي، وإنما يبدأ من نقطة أخرى، قد تكون الوسطى، بالنسبة إلى الحدث الرئيس، وقد تعقدت عندها الأمور، ثم يرجع إلى ما قبلها، ليكشفه ويضيئه، ثم يتابع السير فيما بعدها، سيراً سردياً، كما في مسرحية (السلطان الحائر) (١٩٦٠) لمؤلفها (توفيق الحكيم)، أو قد يبدأ من نقطة هي النهاية، بالنسبة إلى الحدث الرئيس، ثم يرجع إلى البداية، ويسير سيراً سردياً، كما في مسرحية (مأساة الحلاج) (١٩٦٥) للشاعر (صلاح عبد الصبور)، وقد تكون هناك أشكال أخرى، للبناء التراجعي.



وتبدأ مسرحية (السلطان الحائر) من نقطة تطورت فيها الأمور وتعقدت، من قبل، وبلغت مستوى من التأزم كبيراً، فتتابع تطورها، وترصد ما يطرأ عليه من تعقيد جديد، وتكشف في أثناء ذلك ما سبق من حقائق، لا لتوضيح التعقيد الجديد، وإنما لتزيده تعقيداً يصاعد من تأزيم الأمور، ثم يأتي الفرج، فيغير في حقائق كثيرة سبقت، يقلب قيمتها، ويبدل أسلوب فهمها.

والمسرحية تقوم على حادثة فذة فريدة، نادراً ما تقع، وهي بيع سلطان، من السلاطين

كان عبداً، وإقدام غانية على شرائه، ثم عتقه، لتعود إليه حريته، ويصبح حاكماً شرعياً، يحكم شعباً حراً، وقد آثر السلطان نفسه ذلك البيع، وخضع له، حفاظاً منه على القانون، وحرصاً عليه، رافضاً استخدام العنف، واللجوء إليه.

والمسرحية تتألف من ثلاثة فصول تدور حوادثها في مكان واحد، هو ساحة عامة في المدينة، ولكن في هذا المكان الواحد عدة مواضع، تحيط به، وهي الخمارة، وحانوت الاسكافي، وبيت الغانية، وفي بيت الغانية المفتوح النوافذ على الساحة، تدور بعض حوادث المسرحية، في الفصل الثالث.

إن المسرحية حريصة على وحدة المكان، وهو حرص مشروع، يسوغه طبيعة بناء المسرحية الذي يشبه بناء المسرحيات الاغريقية، ولكنه حرص لم يخل من ثغرات.

ولعل من أبرز الثغرات في مكان المسرحية هو إجراء بعض مواقف الفصل الثالث داخل بيت (الغانية)، المطل على الساحة، وإظهار (الغانية) مع (السلطان) من وراء نافذة مفتوحة على الساحة، ومثل ذلك التركيب المكاني يبدو صعب التنفيذ على خشبة المسرح، ويخشى أن يظهر (السلطان) و(الغانية) شبيهين بالدمى في نافذة مسرح العرائس.

ولكن لابد من الاشارة إلى أن مكان المسرحية خاص، ومتميز، وفيه انسجام مع بناء المسرحية، وموقفها الفكري، على الرغم مما فيه من بعض الثغرات، التي تضعفه، ولكنها لا تضعف ارتباطه ببناء المسرحية.

إن الساحة العامة ترتبط بالشعب، وتمثله، ويؤكد ذلك تجمع الشعب فيها، وحضور (السلطان) نفسه إلى الساحة، وبيعه فيها، وعتقه، يدل على حاجة (السلطان) إلى الشعب، وأنه لا يقوم له حكم إلا به، سواء اتخذ إلى ذلك أساليب العدل والقانون والشرع، أم اتخذ أساليب التضليل والخداع والمكر، وإطلالة بيت (الغانية) على الساحة، ورؤية الناس البيت من الخارج، وعدم دخولهم إليه، وعدم تمكنهم من معرفة ما فيه، مرتبط بجهل الشعب الفن الرفيع، ونظرتهم إليه من الخارج، وعدم تمكنهم من الغوص في داخله، يؤكد ذلك وصمهم (الغانية) بالعهر، على حين استطاع (السلطان) تقدير (الغانية) حق قدرها، بسبب تمكنه من دخول بيتها، ومعاينة حقيقة ما فيه.

وعلى طرفي الساحة، ينهض حانوت (الاسكافي)، وبيت (الغانية) متقابلين ليدلا

على ما بينهما من تناقض، فـ(الاسكافي) عامل يدوي ممتهن، في المسرحية، ولا يقدر (السلطان)، ولا يفهمه، ولا يستطيع شراءه، و(الغانية) هي التي تقدر (السلطان) حق قدره، وتستطيع شراءه، وهي التي تمثل الفن الرفيع السامي.

وقيام المحكمة في الساحة نفسها، وعقب اذان الفجر، وبحضور (السلطان) و(القاضي)، على ما في ذلك من مجافاة لمنطق الواقع اليومي، يدل دلالة واضحة على أن (السلطان) هو الفاعل، الذي يقرر مصائر الناس، ولا قيمة بعد ذلك للزمان أو المكان، ففي مكان واحد، وفي زمان واحد، يمكن أن يقع فعلان متناقضان، يأمر بهما (السلطان)، ففي الساحة وعند الفجر، قد يعدم إنسان، وقد يوهب الحياة.

وفي ذلك ما يؤكد انسجام مكان المسرحية مع الفكر الذي قدمته، وارتباط أحدهما بالآخر، ارتباطاً وثيقاً.

وزمن المسرحية محدود، يمتد من فجر يوم كشف فيه أن (السلطان) عبد مملوك، لم يوقع السلطان الراحل وثيقة عتقه، إلى فجر يوم آخر وقعت فيه (الغانية) وثيقة عتقه، بل إلى ما قبل هذا الفجر بقليل، فقد أذن (المؤذن) للفجر قبل موعده، بطلب من (الوزير).

فالمسرحية تحافظ على وحدة الزمان، بدقة وإحكام، وهو لا يزيد فيها على دورة شمس واحدة، ومثل هذا القصر يبدو مقصوداً، لا لتحقيق وحدة الزمان فحسب، فهي غاية ثانوية، وإنما للدلالة على قدرة السلطان على إبرام الأمور وإنفاذها، ما بين فجر، وفجر آخر يعقبه، وفي ذلك انسجام ما بين الفكر والزمان، يحقق وحدة فنية أشمل وأكبر.

ما بين فجر يوم وفجر يوم تال، تقع حوادث، وتتبدل أحوال، وتنكشف حقائق، وتنقلب أوضاع، ففي الماضي كان (السلطان) عبداً، و(الغانية) عاهرة، و(القاضي) نزيهاً، و(النخاس) محكوماً عليه بالاعدام، وبفعل ما حدث في الحاضر، أصبح (السلطان) حراً، و(الغانية) شريفة، و(الوزير) ضعيفاً، و(القاضي) متلاعباً، و(النخاس) عفي عنه.

فالماضي يمضي، وينقطع، ولا يؤثر في الحاضر شيئاً، ولا يغير فيه، ولا دور له في المستقبل، ولا أثر، بل إنه ليتأثر بالحاضر، ويتغير بسببه، فالحاضر هو الذي يكشف الماضي، ويغير قيمته، ويبدل أسلوب فهمه، وهو الذي يقرر إمكانات المستقبل.

ولذلك تصور المسرحية الحاضر ، ولا تصور شيئاً من الماضي ، لأن الدور كله للحاضر ، وبه تبدأ ، وقد تعقدت الأمور ، وفيه تستمر ، لكي تحل تلك الأمور الماضية ، وتنكشف ، وتتبدل معانيها وصفاتها وقيمتها .

وتلاحظ عناية المسرحية بالمواقف التي لا تطور الحوادث ولا تسير بها نحو تعقيد أو حل ، وإنما هي مواقف تحمل دلالات فكرية ، يتكامل بها موقف المسرحية ، ويتضح .

ومن تلك المواقف تفكير (الاسكافي) و(الحمار) في شراء السلطان ، وسؤال أحدهما الآخر عما سيفعلان به إذا هما اشترياه ، واشتراكهما في تحديد سعر (للسلطان) ، حين أعلن (النخاس) بيعه ، وهما لا يملكان إلا دريهمات قليلة .

وفي المسرحية أفعال ثانوية ، يبدو من الممكن الاستغناء عنها ، لضآلتها ، في سياق الحوادث الكبيرة ، ولكنها تحمل دلالات كبيرة ، ترتبط بفكر المسرحية ، وهي أفعال طريفة ، ومشوقة ، وفيها قدر غير قليل من الاثارة .

ومن تلك الحوادث دخول (الغانية) إلى الساحة ، ودعوتها (المؤذن) إلى بيتها ، لتأخيره عن أذان الفجر ، وتأجيل تنفيذ الحكم ، وهو فعل كان من الممكن الاستغناء عنه بتعجيل حضور (السلطان) ، الذي يحضر بعد ذلك ، لينظر في أمر المحكوم عليه .

ولكن مثل ذلك الفعل الثانوي يحمل دلالة ، ويزود المسرحية بعنصر ، يحكم وحدتها ، فهو يدل على دور (الغانية) ، وأثرها في الواقع ، وقدرتها على التغيير ، وهو دور ثانوي أولي ، يمهد لدور يليه ، أكبر منه وأعظم ، يبنى عليه ، ويكمله ، وهو دور (السلطان) الذي يتم فعل (الغانية) ، وفي هذا ما يؤكد الارتباط الوثيق بين (الغانية) و(السلطان) ، ولاسيما حين تقدم على شرائه ، ثم تعتقه .

ومثل ذلك الفعل يزود المسرحية بعنصر يتكرر في نهايتها ، وهو تغيير موعد الأذان للفجر ، فإذا كانت (الغانية) قد حرصت على تأخير الأذان فإن (الوزير) يحرص في نهاية المسرحية على التعجيل بالأذان ، فيؤذن للفجر قبل موعده ، إنقاذاً للسلطان ، وهذا التكرار يربط عناصر المسرحية بعضها ببعضها ، ويشد آخرها إلى أولها ، ويمنحها وحدة فنية قوية .

وتعجيل أذان الفجر ، قبل أوانه ، هو نفسه أحد الأفعال الثانوية ، التي يمكن

الاستغناء عنها، لأن الغانية قد عزمت على عتق السلطان، ووعدت بذلك، ولن تخلف، ولا ضرورة لتعجيل الأذان.

ولكن في ذلك الفعل دلالة على قدرة السلطة الحاكمة على تحكيم القوانين الدنيوية، في النواميس الدينية، وإخضاع هذه لتلك، لتحقيق مصلحتها، وإن فيه فضحاً للقاضي، وكشفاً لتلاعبه بالقانون، ومحاولته تفسيره استناداً إلى نصه الحرفي، لا إلى مضمونه المعنوي.

إن حوادث المسرحية ومواقفها، الرئيسة والثانوية، قوية فاعلة مؤثرة، وهي شديدة التماسك والترابط، يقود بعضها إلى بعضه الآخر، في تسلسل زمني متصل، وفي كشف لما سبق وتوضيح له، يثير الدهشة والاعجاب، ويبعث على توقع ما هو جديد، والتساؤل عما مضى، لمعرفته، في مقدرة كبيرة على تصوير ما هو غامض وغريب، في البدء، وكشفه وتوضيحه، فيما بعد، ويمكن أن يضرب على ذلك مثلاً الفصل الأول كله.



وتبدأ مسرحية (مأساة الحلاج) من ختام الحدث، ثم ترجع إلى بدايته، فتصور ما طرأ عليه من تطور وتعقيد، في تسلسل متصل، تسير به، حتى تبلغ الختام، فتقف عنده.

وتقوم المسرحية على حادثة فذة فريدة، هي استشهاد (الحلاج)، وكان صوفياً، رفض أن يكون التصوف عزلة، وحلاً فردياً خاصاً، فنزل إلى الناس، وأخذ يدعوهم إلى الله، ليكونوا مثله أقوياء أعزة فاعلين، وقال كلمات تدل على اعتقاد بالحلول، ووحدة الوجود، فاتهم بالكفر والزندقة، وحوكم على هذا الأساس، وصلب، وقطعت أوصاله، وأحرق.

وتتألف المسرحية من جزأين، وتضم خمسة مناظر، في الجزء الأول منها ثلاثة مناظر، وفي الثاني منظران، ويحمل الجزء الأول عنواناً هو (الكلمة) ويحمل الثاني عنواناً آخر هو (الموت)، وفي هذا دلالة على أن الكلمة هي التي قادت إلى الموت، وعلى أن الموت كان نتيجة للكلمة، وعلى ارتباط الكلمة بالموت، فهما جانبان لحياة واحدة، هي حياة (الحلاج).

وفي المنظر الأول من الفصل الأول يظهر (الحلاج) مصلوباً على جذع شجرة، في

ساحة عامة، وفي هذا المنظر يتم تقديم صورة عامة للمسرحية، تضم رؤيتها الحدث، وتفسيرها إياه، وتضم كل قيمها ومفهوماتها، كما يتم تقديم نهاية الحدث، والذي ستقدمه المسرحية، وتصور تطوره، وتعقده، وهو تقديم لا يبطل التشويق ولا يلغي الرغبة في متابعة التفاصيل، بل يثير الرغبة، ويبتعث التشوق إلى معرفة ما سبق صلب (الحلاج)، وهو افتتاح يقدم الخاتمة في البدء، مما يمنح البناء شكلاً دائرياً متماسكاً، يلتقي أوله بآخره، في وحدة شاملة.

ويؤكد ذلك البناء أن الأمور كلها تنتهي حيث تبدأ، لا لتقول إن المحصلة صفر، وأن الحياة تكرار لا معنى له، بل لتقول إن المعول عليه في الأمور كلها هو المعرفة وتنمية الاحساس، وتنبيه الوعي، وهو الغاية، التي يمكن أن تقود إلى الخلاص.

إن «المنظر الأول أجمل وأروع مناظر المسرحية سواء من الناحية التشكيلية على المسرح أو من ناحية الحركة الدرامية، فلوحة الشيخ المصلوب على جذع الشجرة في خلفية المسرح، وفي أمامية المسرح مجموعة العامة، كأنها كورس اليمين، ومجموعة الصوفية، كأنها كورس الشمال، وبين المجموعتين الواعظ والتاجر والفلاح يديرون الحركة المسرحية، كل هذه العناصر مجتمعة حققت للمنظر الأول قدراً من التكامل الفني لا نجد له مثيلاً في بقية المناظر»[٦].

ويبدو المنظر الأول حرياً بأن يكون مستقلاً عن الجزء الأول من المسرحية، وألا يكون منظراً منه، فهو افتتاح، وجدير بأن يقدم وحده، ويؤكد ذلك ظهور (الحلاج) في المنظر الأول مصلوباً على جذع شجرة، وظهوره حياً بعد ذلك في المنظر الثاني.

و«المنظر الثاني يشكل البداية الحقيقية للحدث حيث نشاهد (الحلاج) في بيته ومعه (الشبلي) وعليهما خرقة الصوفية، إنهما يتجادلان فيما ينبغي أن يكون عليه الصوفي، ولكنهما يذهبان كل في طريق... (الشبلي) يزداد تمسكاً بخرقة الصوفية، و(الحلاج) يخلعها، وعلى مشهد (الحلاج) وهو يجفو الخرقة يسدل ستار المنظر الثاني: أضعف مناظر المسرحية من الناحية الدرامية، وإن كان أعمقها من الناحية الفكرية، فالمنظر يبدأ سكونياً وينتهي بالسكون ولا من تغيير يحدث إلا حين يدخل (إبراهيم بن فاتك) فلا يكاد يحرك

---

(٦) العشري، جلال، «مأساة الحلاج»، ص ٤٥.

الحدث قليلاً حتى يخيم عليه السكون من جديد، ساعد على ذلك أن الحديث بين الشيخين أقرب إلى المحاورة الفلسفية منه إلى الحوار الدرامي»[٧].

وفي المنظر الثالث يتطور الحدث، فينزل (الحلاج) إلى الناس، يدعوهم إلى الله، ويستدرجه أحد رجال الشرطة إلى البوح بوجده، ثم يسوقه إلى السجن، بتهمة الكفر، وبذلك يكون (الحلاج) قد ألقى كلمته، فينتهي الجزء الأول من المسرحية، و«لقد استطاع المنظر الثالث أن يتحاشى الكثير من عيوب المنظر الثاني، فهو يبدأ وينتهي سريع الحركة محكم الحوار، حافلاً بالعديد من الشخصيات... وإن القيمة الجمالية لهذا المنظر كان يمكن أن تضاف إليها قيمة فكرية لو أن شاعرنا عني بدراسة مذهب (الحلاج) الصوفي، قدر عنايته بتحقيق دوره الاجتماعي»[٨].

وفي المنظر الأول من الجزء الثاني يظهر (الحلاج) في السجن مع اثنين من السجناء يحاورهما في الخير والشر، وينكر دعوة أحدهما إلى رفع السيف لاصلاح الواقع، وفي أثناء ذلك يدخل (السجان) عليهم غير مرة، ويخرج، مثلما كان (الحلاج) في المنظر الثاني من الجزء الأول قد حاور (الشبلي)، وأنكر العزلة عن الناس، ومثلما كان (ابراهيم بن فاتك) قد دخل عليهما وخرج.

وحركة (السجان) في دخوله على (الحلاج) وخروجه حركة شكلية، لا تدخل في بناء المنظر، ولا ترتبط بمضمونه الفكري، ولا تطور في حوادثه.

وفي المنظر الثاني من الجزء الثاني، وهو الأخير في المسرحية، تجري محاكمة (الحلاج)، بحضور ثلاثة من القضاة، ينسحب أحدهم، احتجاجاً، ويعد هذا المنظر من أجمل مناظر المسرحية، بعد المنظر الأول في الجزء الأول، ويمتاز بما فيه من غنى وتنوع، وحركة، وتطور، وهو متماسك البناء، قوي الاحكام، فيه إضحاك، وسخرية مرة، وانتقاد حاد، وجرأة باسلة، وفضح عنيف، وإدانة كبيرة.

ويلاحظ بناء المسرحية بناء ثنائياً، يقوم على التقابل بين طرفين اثنين، متناقضين ولكنهما غير متصارعين، وسرعان ما يتم التخلي عن أحدهما لأجل الآخر، وقد يقود أحدهما

---

(٧) المصدر السابق، ص ٤٥.

(٨) المصدر السابق، ص ٤٦ ــ ٤٧.

إلى الآخر ، فيعتنقان ، متصالحين ، متوافقين ، وفي داخل ذلك البناء الثنائي نظام آخر ، هو التكرار ، على شكل حلقات ، يعيد بعضها بعضه .

فالمسرحية تتألف من جزأين ، وكل جزء يتألف من منظرين ، بإخراج المنظر الأول وعده افتتاحاً ، والمنظران الأول والثاني ، في الجزء الثاني ، يشبهان المنظرين الثاني والثالث ، في الجزء الأول ، ويكرران عناصر فيه ، في تناظر ثنائي مزدوج ، وبذلك يشبه الجزء الثاني الجزء الأول ، في تركيب بنائه ، ويكرره ، في تناظر ، وتعانق ، يشبه تناظر الرسوم والنقوش على طرفي محراب في مسجد .

والجزء الأول عنوانه الكلمة ، والثاني عنوانه الموت ، والكلمة دليل حياة ، والموت نقيضها ، وعلى الرغم من تناقضهما ، فهما عند (الحلاج) لا يتصارعان ، وإنما يقود أحدهما إلى الآخر ، في تضحية وفداء ، فيلتقيه ويعتنقه ، لينفي التقابل والصراع .

إن المسرحية قائمة على فكرة التناقض بين فكرتين ، وحل التناقض من غير صراع ، باختيار أحد الطرفين ، ويتكرر تركيب المناظر تركيباً متشابهاً ، يقوم على التناظر ، والتشابه بين منظر ومنظر ، وفي الشكل التالي ما يوضح ذلك :

المنظر الثاني / الجزء الأول	المنظر الأول / الجزء الثاني
(١) (الحلاج) و(الشبلي) في بيت (الحلاج) (٢) نقاش في العزلة عن الناس (٣) يدخل (ابراهيم بن فاتك) ويخرج (٤) دعوة (الحلاج) إلى الهرب ورفضه (٥) (الحلاج) يختار النزول إلى الناس (٦) (الحلاج) ينزل إلى الناس	(١) (الحلاج) وسجينان في السجن (٢) نقاش في اختيار السيف (٣) يدخل (السجان) ويخرج (٤) دعوة (الحلاج) إلى الهرب ورفضه (٥) (الحلاج) يختار الكلمة (٦) (الحلاج) يمضي إلى المحكمة
المنظر الثالث / الجزء الأول	**المنظر الثاني / الجزء الثاني**
(١) (الحلاج) يلتقي الناس في السوق	(١) (الحلاج) يلتقي القضاة في المحكمة

(٢) (الحلاج) يدعو الناس إلى الله في موعظة	(٢) (الحلاج) يتحدث عن نفسه في خطبة طويلة
(٣) الشرطي يسأل (الحلاج) ويستجره إلى البوح	(٣) القاضي يسأل (الحلاج) ويستجره إلى البوح
(٤) الشرطي يتهم (الحلاج) بالكفر	(٤) القاضي يتهم (الحلاج) بالكفر
(٥) (الحلاج) يساق إلى السجن	(٥) (الحلاج) يساق إلى حتفه
(٦) الناس يتخلون عنه	(٦) الناس يهتفون بكفره

وفي المنظر الأول من الجزء الثاني يتم اللجوء إلى إظلام المسرح ثم إضاءته، دلالة على مرور الوقت (ص ١٣٧) وهو لجوء اضطراري، يقسم المنظر، ويحدث فيه خللاً، وما يحدث بعد إضاءة النور ليس سوى موقفين، أولهما الاخبار عن هرب أحد السجينين، والثاني دخول الشرطي ودعوته (الحلاج) إلى المحكمة، وهما موقفان يضعان خاتمة للمنظر، وينهيان التوتر فيه، ويبطلان التشويق، ويمكن الاستغناء عنهما، لأن الاشارة إلى هرب السجين ستتكرر مرتين أخريين في المنظر الثاني، ولأن القاضي سيذكر في المنظر الثاني ذهاب قائد الشرطة لاحضار (الحلاج) من سجنه، ولأن (الحلاج) نفسه سيظهر في المحكمة بعد حين.

وتتضمن المسرحية استرجاعين اثنين للماضي، الأول (ص ١٢٥ ــ ١٢٨) يسترجع فيه السجين الثاني ماضيه، فيذكر فقره، واهتمام أمه به، وجده في طلب العلم، وإخلاصه له، وخيبته بعد ذلك، وإخفاقه فيه، والاسترجاع الثاني (ص ١٧١ ــ ١٧٨) يسترجع فيه (الحلاج) ماضيه، فيذكر فقره وجوعه، وأسرته الفقيرة، وجده في تحصيل العلم، وسعيه إلى الطمأنينة النفسية، وتصوفه ورؤيته الشر والفساد، وتغنيه بحب الله، وفنائه فيه.

والاسترجاعان يعتمدان على اللغة فحسب، ولا يقومان على شيء من استحضار الماضي، وتمثيل قسم منه، ففي كل من الاسترجاعين يتم سرد الماضي، ووصفه في قصيدة طويلة.

والمسرحية تثير عدة قضايا فكرية، يحدث فيها تناقض بين فكرتين، ومن ذلك: التناقض بين عزلة الصوفي عن الناس، ونزوله إليهم، والتناقض بين اختيار السيف واختيار الكلمة لتقويم الواقع، وهو تناقض فكري، لا يتحول إلى صراع، ويظهر في مواضع متفرقة من المسرحية، من غير ترابط، ولا انسجام، ولا تطور، وهو تناقض يعلن عنه إعلاناً مباشراً، في وصف تقريري مباشر، من غير أن تمثله أحداث ومواقف، والشكل الذي يقدمه هو شكل

حوار فكري بين اثنين، هما (الحلاج) و(الشبلي) تارة، والحلاج والسجين تارة أخرى، «فلا نجد صراعاً بالمعنى المسرحي، وإنما نجد حواراً فكرياً خالصاً، يكاد يجعل المسرحية مسرحية ذهنية خالصة»(٩).

ولابد من الاشارة إلى أن المسرحية تعتمد في تقديم (الحلاج) على التعبير اللغوي، والوصف الذهني المجرد، أكثر مما تعتمد على الأفعال والأعمال والمواقف، فتضع على لسانه كلمات وقصائد طويلة، أكثر مما تضعه هو نفسه في مواقف وأفعال.

«إن المعالجة الذهنية الخالصة.. هي التي أضعفت من حركة الدراما في المسرحية، وغلبت طابع الغناء والتجريد، في حوارها ومواقفها وشخصياتها، ولم تجعلنا نعاني مأساة (الحلاج) معاناة وجدانية عميقة، وإنما تأملناها بعقولنا تأملاً»(١٠).



وحين يقرن البناء التراجعي في (مأساة الحلاج) بالبناء التراجعي في (السلطان الحائر)، يبدو بناء الأولى قوياً، متماسكاً، مرتبطاً بفكر المسرحية، وموقفها من الماضي، وهو تراجع غير مباشر، يظهر خفياً، من خلال تكشف حقائق الماضي، بل من خلال تغير حقائق الماضي، أو تغير فهمها وتقديرها على الأقل، على حين يبدو بناء الثانية أقل قوة من الأولى، على الرغم من قوته، والتراجع فيه خارجي، ومباشر، وهو شكل محض، ولا يرتبط بالبناء العام كله، ولابد من الاقرار بأنه لولا المنظر الأول من الجزء الأول لما عد بناء المسرحية تراجعياً.

إن البناء التراجعي صعب ومعقد، ويمتاز بقدرته على التكثيف والايجاز، وتقديم ما هو جديد وطارىء ومدهش، وينسجم في طبيعته والمعرفة التاريخية، ويدل على تمكن من إدراك العلاقات السببية بين الحدث والحدث، وقدرة على إعادة تركيب الحوادث، ليس وفق تسلسلها الزمني، وإنما وفق مراحل معرفتها وكشفها وإدراكها، التي لا تتفق غالباً مع مراحل وقوعها.

---

(٩) العالم، محمود أمين، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، ص ٢٦٤.
(١٠) المصدر السابق، ص ٢٦٥.

ويمكن القول إن أحد العوامل الدافعة إلى اصطناع البناء التراجعي هو التقيد بوحدة المكان، ولذلك ظهر البناء التراجعي واضحاً في معظم المسرحيات الاغريقية.

ولابد من ملاحظة اعتماد البناء التراجعي على البناء السردي، بل إن البناء التراجعي قائم في ثنايا البناء السردي وفي تضاعيفه.

ويمكن الاشارة بعد ذلك إلى بناء تراجعي آخر يمكن يوصف بأنه بناء تراجعي استحضاري.

— ٤ —

البناء التراجعي الاستحضاري

ويقوم البناء التراجعي الاستحضاري على استحضار الماضي، أو أجزاء منه، في مشاهد تمثيلية، تعتمد على الفعل والقول والحركة، وليس في وصف لغوي محض، وهو لا يختلف عن البناء التراجعي المحض، في غير ذلك الأسلوب من الاستحضار.

ومن المسرحيات التي بنيت بناء تراجعياً استحضارياً مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) (١٩٧٢) لمؤلفها (ممدوح عدوان) و(رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم) (١٩٧٤) لمؤلفها (نعمان عاشور).



وتبدأ مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) من نقطة تجمعت فيها أمور كثيرة، وتطورت، وتعقدت، فتقف عندها، لتكشف ما سبقها من أمور قادت إليها، وتتابع تطورها، تتابعاً متصلاً، وفق جري الزمن، وتستمر في أثناء ذلك التتابع في كشف ما سبق، وتصويره، وإظهار ارتباطه بالحاضر، وتأثيره فيه، وذلك باستحضاره في مشهد تمثيلي.

وتتألف المسرحية من منظرين اثنين، تدور حوادثهما جميعاً في قاعة المحكمة، والمنظران يسيران سيراً متصلاً، وفق جري الزمن، لتتبع محاكمة الرجل المتهم بالتقصير في الدفاع عن الوطن. ولكن دفاع الرجل عن نفسه، الذي يعتمد على ذكر حقائق من الماضي، لرد التهم الموجهة إليه، لا يعتمد على الوصف اللغوي، وإنما على الفعل والتمثيل في مشاهد قصيرة،

يظهر فيها الماضي، فيتم استحضار الأشخاص والأفعال، وتجري الوقائع تمثيلاً، داخل قاعة المحكمة.

وحقائق الماضي التي يتم استحضارها كثيرة كثرة مفرطة، وتقدم تفصيلات دقيقة، أكثرها يمكن الاستغناء عنه، وقد حشدت حشداً، من غير أن تخضع لترتيب زمني، أو تتعلق بشخص وحده، أو ترتبط بقضية معينة، فكرية أو نفسية، فهي لا تسير في اتجاه محدد، فبعضها يبرىء المتهم، وبعضها الآخر يدينه، وبعضها يتهم السلطة الحاكمة، وبعضها يتهم الشعب نفسه.

وفي استحضار حقائق الماضي حرية كبيرة، وخروج على وحدتي الزمان والمكان، ويثير تعددها الملل، ويشعر بتقطع سير المحاكمة، ويتحول الاستحضار من عملية ذكية، يتم بها كسر قيود الزمان والمكان، إلى عملية آلية، تتكرر ببساطة ورتابة، فتفقد ما فيها من غرابة وإدهاش.

وفي المسرحية حركتان، الأولى حركة سير المحاكمة، التي تجري وفق جري الزمن، وتتفق وتراجع الجيش وانسحابه أمام تقدم الغزو الخارجي، وهي حركة بطيئة جداً ومتعثرة، ومملة يقطعها استرجاع حقائق الماضي، والحركة الثانية هي حركة انكشاف الحقائق، وهي حركة ذهنية، تسير في خط تراجعي، تتم به معرفة الماضي، ولكنها حركة مبعثرة، موزعة في حقائق كثيرة، حشدت حشداً، ولا تسير في اتجاه محدد.

وعلى الرغم من كثرة الحقائق التي تستحضر في مشاهد متنوعة، تقع كلها خارج مكان المحكمة، فإن الشعور السائد هو أن مكان المسرحية واحد ثابت، هو قاعة المحكمة، وأن تلك المشاهد عارضة، وما هي إلا استرجاع ذهني، وحين يذكر بطء الحركة وتعثرها، يثور الشعور بالملل والضيق.

ويؤكد ذلك الشعور ويقويه أسلوب المحكمة في الحوار، الذي يعتمد على الاستجواب والافادة، وهو أسلوب تقريري مباشر، يسير وفق طرائق ثابتة، مقررة سلفاً.

وتكثر في المسرحية الشخصيات الثانوية، وهي ذات أدوار ثابتة، محدودة، لا يمكن تطويرها، ولا التغيير فيها، ولاسيما رجال المحكمة، ومنهم القاضي والنائب العام ومحامي الدفاع.

وقد يكون في تلك الشخصيات دلالات ومعان وأبعاد فكرية ، ولكن هذه الأمور كلها لا تنجيها من الضعف الفني الذي يثقلها ، ولا يقلل من دورها في إضعاف المسرحية ، بل لعل تلك الأمور تزيد من ضعفها الفني ، إذ تحولها إلى رموز لأفكار ذهنية مجردة ، وتحرمها إمكان امتلاكها الحياة .

وما يقوم به السجان في ختام المسرحية من إطلاق سراح المتهم ، وحمله سيفاً ، ودعوته المتهم نفسه إلى الهرب ، والمضي معه إلى قتال الغزاة ، هو موقف مصطنع ، يفتعل الثورة والانطلاق افتعالاً ، وليس في المسرحية كلها ما يدل على إمكان قيام المتهم أو السجان بشيء من مثل ذلك الفعل ، فهو فعل مقتطع عن كل الظروف الاجتماعية والنفسية .



وتبدأ مسرحية (رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم) ، بعد مرحلة طويلة من تطور الأمور وتعقدها ، لتنطلق من نقطة جديدة ، تبدأ فيها تعقيدات جديدة ، وتسترجع في أثناء البدء ، ما سبق من قبل من أمور ، في مشاهد تمثيلية ، يستحضر فيها الماضي ، أو بعضه ، ثم يتم تتبّع ما يطرأ من أمور ، وما يستجد من وقائع ، في تسلسل زمني متصل .

والمسرحية تصور حياة (رفاعة الطهطاوي) وكفاحه في سبيل نشر المعرفة ، وتعرض قسماً من حياته ، بأسلوب الاسترجاع الاستحضاري ، وهو القسم الذي أمضاه في (باريس) ، مبعوثاً إليها ، وتعرض الأقسام الأخرى من حياته ، بأسلوب سردي ، وهي الأقسام التي تقلب فيها في وظائف الحكومة ، ساعياً إلى ترجمة العلوم العصرية إلى اللغة العربية مع مجموعة من أصدقائه وتلاميذه .

وتتألف المسرحية من ثلاثة فصول ، يقوم الفصل الأول منها على عدد من مشاهد استرجاع الماضي ، وهي مشاهد تمثيلية ، ويتألف الفصل الثاني من ثلاثة مناظر ، ويتألف الثالث من أربعة مناظر ، والفصلان الأخيران سرديان .

وفي الفصل الأول يظهر (رفاعة) قاعداً وراء منضدته ، وهو ينتظر توقيع المدير على كتاب الاجازة ، وفي أثناء ذلك يسترجع ذكرياته عن بعثته إلى فرنسة ، وهي ذكريات تتحقق

في مشاهد تمثيلية متقطعة، كثيرة، تتابع في تسلسل زمني متصل، وهي لا تطور في حوادث المسرحية، ولا تسير بها نحو تعقيد، وليس لها من دور غير تقديم مرحلة من مراحل حياة (رفاعة)، أو حلقة من تلك الحياة، فيها حماسة ونشاط ونجاح، يعقبه إحباط وخيبة.

ويمثل الفصلان الآخران من المسرحية مرحلتين أخريين من حياة (رفاعة)، وهما يشكلان حلقتين، أيضاً تتضمن كل حلقة منهما حماسة، وجداً في العمل، ونجاحاً، ينتهي إلى خيبة وإحباط، ويلاحظ أن كل فصل من الفصلين الأخيرين مستقل بنفسه استقلالاً تاماً، ولا علاقة لأحدهما بالآخر، ولا علاقة لهما معاً بالفصل الأول، غير علاقة التسلسل الزمني، والتعلق بشخص واحد.

وحين يعاد النظر إلى الفصل الأول، في سياق متصل مع الفصلين الثاني والثالث، يتضح أن الفصل الأول مثله مثل الفصلين الأخيرين، مستقل بنفسه، ويتأكد أن لا دور سوى تقديم مرحلة من مراحل حياة (رفاعة)، كما قدم الفصلان الأخيران، ولكن بأسلوب مختلف، هو أسلوب التراجع الاستحضاري.

وزمن المسرحية طويل، يمتد على أكثر من ثمان وثلاثين سنة، تمتد من تاريخ انتقال (رفاعة) من مدرسة المدفعية إلى مدرسة الألسن سنة (١٨٣٥م) إلى تاريخ وفاته سنة (١٨٧٣م)، ويمتد زمن الماضي الذي يتم استحضاره في مشاهد تمثيلية على أكثر من خمس سنوات، تمتد من تاريخ إيفاده إلى فرنسة سنة (١٨٢٦م) إلى تاريخ عودته إلى مصر سنة (١٨٣١م).

ومكان المسرحية مترامي الأطراف، ولكنه ليس كثير المواضع، ولا بمتنوع، فهو تارة غرفة منزل، وأخرى مكتب، وقد تكون بعد ذلك غرفة المنزل في (باريس) أو في (القاهرة)، وقد تكون غرفة المكتب في مدرسة المدفعية أو مدرسة الألسن أو نظارة المعارف.

وشخصيات المسرحية كثيرة، ومتنوعة، ولكن أكثرها ثانوي، وثابت، لا يتغير، ولا يتطور، أما الشخصية الرئيسة في المسرحية فهي (رفاعة) وقد لقيت عناية المسرحية واهتمامها، فبرزت شخصية واضحة المعالم، محددة الأبعاد، في حياتها المنزلية والدراسية والعملية والوظيفية، وفي جوانبها الفكرية والنفسية والأخلاقية، فهو سريع الغضب، سريع التسامح، متوقد حماسة ونشاطاً، قوي الفهم، سريع الادراك، جلد، صبور، يحب العمل، ويتفانى

فيه ، ويخلص له ، حتى ليتعب عينيه بالمطالعة ، ويرهق نفسه بالعمل في الترجمة وإدارة الأمور ، وهو لا يهن ، ولا يحزن ولا ييأس ، ينقل إلى (الخرطوم) ، فيعمل فيها مثلما كان يعمل في (القاهرة) ، واعياً دوره في نشر المعرفة ، سواء هنا أم هناك ، وهو طموح ، ولكنه غير طامع في شيء من المناصب أو الألقاب ، يحسن بناء صداقات متينة مع أصحابه في العمل ، وهم أنفسهم تلاميذه ، يوجههم ويرشدهم ، ولا يسيطر عليهم ، ولا يستبد بهم ، ولا يستأثر بشيء لنفسه من دونهم ، وهو جاد ، نادراً ما يمزح ، يرفض القسوة ، ويحترم المرأة ، ويعطيها حقها ، ويقر بسفورها ، وحقها في التعلم ، ويعمل على تحقيق ذلك في بيته ، وهو يدرك حاجة (مصر) إلى العلوم الحديثة ، وضرورة فتحها النوافذ على العالم ، ولكن على شرط أن تنتقي وتختار ، وتحفظ أصالتها ، وهو لا يحس بشيء من التصادم مع الثقافة الغربية أو الصراع ، ولعل أجمل ما يردده ، دائماً هو إشارته إلى هذه القضية بأسلوب رمزي شفاف يتمثل في نافذة بيته ، التي يريدها مفتوحة دائماً على الشمس والهواء ، ولكنه يضع عليها ستائر رقيقة شفافة ، تصفي النور ، ولذلك يسمي الستائر مصافي النور ، ويشبه نفسه وصحبه العاملين معه في الترجمة بها .

والمسرحية تنجح في ربط (رفاعة) بعصره ، وتسجيل مراحل حياته ، وفق مراحل الحياة السياسية في مصر ، بإشارتها إلى الوقائع السياسية إشارات سريعة ، وإظهار ما يكون لها من أثر في حياة (رفاعة) ، وفي حياة مصر الثقافية ، من غير أن تعتمد في ذلك على إظهارها .

إن عمل (رفاعة) ورفاقه في الترجمة يظهر كالدائرة الصغيرة ، التي تتحرك داخل دائرة كبيرة ، هي دائرة السياسة والحوادث السياسية وتغير الحكام ، إن (رفاعة) يعمل وصحبه في سبيل نشر المعرفة ، بجد ونشاط وإخلاص وتفان ، وعملهم محاط بإرادة السلطة الحاكمة ، ومشيئتها ، وهي إحاطة رعاية وتوجيه ، حيناً ، وإحاطة سيطرة واستبداد وإحباط ، أحياناً كثيرة ، وفي عمل (رفاعة) وصحبه ، وهم محاطون بإرادة السلطة ، تناقض كبير ، تظهر فيه روعة الانسان وهو يعمل في ظروف غير مواتية ، ليجترح الظروف المواتية ، وينشر المعرفة ، غير يائس ولا قانط ولا هياب .

ولذلك كله بدت الحركة في المسرحية بطيئة ، تسير في خطوط ترسم دوائر مغلقة ، يعيد بعضها بعضه الآخر ، في تكرار يبدو غير مجد ، ولكنه يزيد الوعي قوة ، والحس رهافة ، والمعرفة عمقاً واتساعاً ، ولأجل هذا كان (رفاعة) وصحبه ، في عمل مخلص جاد بناء ، من

أجل نشر المعرفة ، وفتح النوافذ عليها ، لأن (رفاعة) وصحبه كانوا على وعي بأن المعرفة تسوق ريح الحرية ، ولابد من دخولها مع شمس المعرفة ، حيثما وجدت نوافذ مفتوحة .



ولابد من الاشارة إلى أن المسرحيات الأربع السابقة قد بنيت جميعاً على أساس من البناء السردي ، وما كان فيها من تراجع أو تراجع استحضاري ، لم يكن إلا محاولة للتنويع والتغيير والتطوير في البناء السردي ، ولابد من تقدير تلك المحاولة ، على الرغم مما كان فيها من عثرات ، ويمكن أن يعد تصنيفها في نوع من البناء خاص ، مستقل عن البناء السردي ، ضرباً من ذلك التقدير ، وإلا فهي جديرة بأن تعد سردية ، أو سردية مركبة .

وهنا تبرز قيمة بناء آخر جديد ، يمكن أن يعد المحاولة الحقيقية لتجاوز أسلوب البناء السردي ، واحتوائه ، واستخدامه جزءاً في بناء آخر مختلف ، هو البناء التداخلي .

— ٥ —

البناء التداخلي

ويقوم البناء التداخلي على كسر البناء السردي، وإلغاء السير وفق التسلسل الزمني، ليس بالتراجع والاستحضار، فحسب، وإنما بأساليب أخرى جديدة، منها تقديم مسرح داخل المسرح، وهو ما يمكن أن يعد بداية للبناء التركيبي، ومنها إدخال الحاضر على الماضي، وإعادته إليه، وإدخال الماضي على الحاضر، وإحضاره إليه.



وتمثل ذلك البناء مسرحية (المهرج) (١٩٧٣) لمؤلفها (محمد الماغوط) وهي تتألف من ثلاثة فصول، بني الفصل الأول منها بناء تركيبياً، يقوم على تقديم مسرح داخل المسرح، ففي هذا الفصل تظهر عربة تحمل فرقة مسرحية جوالة، تقدم عروضها.

أما الفصلان الأخيران من المسرحية، وهما الثاني والثالث، فمبنيان بناء تداخلياً، إذ يتم في الفصل الثاني إدخال (المهرج) القادم من الحاضر، إلى الماضي، حيث (صقر قريش)، ويتم في الفصل الثالث إحضار (صقر قريش) من الماضي، وإدخاله إلى الحاضر.

وفي هذا التداخل بين الماضي والحاضر، والحاضر والماضي، كسر لقوانين الزمان والمكان، وخروج على جري الزمن المتسلسل، ونقض لكل العلاقات والروابط المنطقية العقلية، واصطناع بديل من ذلك، فيه قدر كبير من سمات عوالم الحلم.

ويمثل ذلك التداخل حدثت مفارقات كبيرة غريبة، تثير الضحك، فقد ظهر (المهرج)، بقدومه من الحاضر إلى الماضي، عالماً مثقفاً واعياً، وظهر (صقر قريش) جاهلاً مذهولاً بكل ما يرى ويسمع، فـ(المهرج) يذكر الغسالات والسيارات وأقلام الحبر والعصارات والخلاطات بأسمائها الأعجمية، فيذهل (صقر قريش) ويخدع، فيحسب أن العرب قد تقدموا في ركب الحضارة مثلما تقدم أجدادهم من قبل، ولقد ظهر (صقر قريش) بقدومه من الماضي إلى الحاضر، غريباً يثير الريبة والشك والظنون، وكأنه خارج من متحف، ولا سيما حين يخطب في الصحفيين، وهو يحسبهم ممثلي الشعب، يحثهم على تحرير (فلسطين)، ويثير حماستهم القومية والوطنية.

والمسرحية تستغل تلك المفارقات في صنع مواقف انتقادية ساخرة سخرية مرة، لاذعة، تنال بها الأوضاع السياسية في الوطن العربي، بجرأة وحدة، وهي مواقف كثيرة كثرة مفرطة، تتلاحق وتتتابع في حشد وتراكم، على طول المسرحية، حتى تبدو في بعض المواضع غاية في ذاتها، ومستقلة عن بناء المسرحية، ولا دور لها في تطويرها، ولكنها حيثما جاءت فهي ناجحة، وتثير الضحك، ولا تخلو من بعد سياسي، خاف حيناً، وواضح وضوحاً مباشراً أحياناً كثيرة، وإن كان ذلك كله يتم على حساب حقائق التاريخ، بتشويهها ونقضها والسخرية منها.

وإذا كان الفصلان الثاني والثالث مرتبطين أحدهما بالآخر، ارتباطاً قوياً، فإن الفصل الأول يبدو ضعيف الارتباط بالفصلين الأخيرين، وكأنه لم يكن سوى وسيلة، أو حيلة فنية، لتقديم الفصلين التاليين، بإظهار (المهرج) يمسخ شخصية (صقر قريش) فيثور غضب (صقر قريش) ويخطفه إليه ليعاتبه ويلومه.

ويؤكد ضعف ارتباط الفصل الأول بالفصلين التاليين له، إهمال المسرحية الفرقة الجوالة التي كانت قد ظهرت في الفصل الأول، وعدم العودة إليها عند نهاية المسرحية، ولا يعرف مصيرها، ولا ما آلت إليه.



لقد نجحت المسرحية نجاحاً كبيراً في الافادة من أسلوب البناء التداخلي، الذي يتداخل فيه الماضي والحاضر، والحاضر والماضي، ولكن لابد من الاشارة إلى أن هذا الأسلوب

متميز ، ويصعب تكراره ، أو تقليده ، وثمة خطورة في الافراط في الاتكاء عليه ، لأنه يتحول سريعاً إلى أسلوب آلي .

ويمكن تأكيد ذلك بالاشارة إلى أن قراءة ثانية للمسرحية ، أو مشاهدة ثانية لعرضها ، لن تحظى بمثل ما تحظى به القراءة الأولى ، أو المشاهدة الأولى ، من متعة وتسلية .

ولابد من أن تعد المسرحية محاولة جادة لكسر البناء السردي ، وقد حملت في الفصل الأول بداية أسلوب جديد في البناء ، يقوم على تقديم مسرح داخل المسرح ، وهو الأسلوب الذي طورته مسرحيات أخرى ، واعتمدته في فصولها جميعاً ، وهو أسلوب يمكن تسميته بالبناء التركيبي .

— ٦ —

البناء التركيبي

يقوم البناء التركيبي على تقديم ما يتم به تجاوز المكان الواحد، أو الزمان الواحد، بتقديم فعلين اثنين، يتم تمثيلهما في آن واحد أمام المتفرجين، والفعلان يقعان في زمانين مختلفين، ويجريان في مكانين مختلفين، وقد يكون الفعلان واقعين في زمان واحد، ولكنهما يجريان في مكانين مختلفين.

ويبدو الشكل الثاني من أشكال تقديم فعلين في آن واحد، أبسط من الشكل الأول كما يبدو الاعتماد على خشبة مسرح صغير، داخل خشبة المسرح نفسه، من أكثر الوسائل عوناً على تقديم بناء تركيبي.

ويمكن أن يعد الفصل الأول من المسرحية السابقة، وهي (المهرج) مبنياً بناء تركيبياً، ففيه يظهر رواد مقهى شعبي، في عهد معين، يحتسون الشاي على الرصيف، ويتفرجون على فرقة جوالة، تقدم لهم عرضاً مسرحياً، تجري حوادثه في عهد آخر، مختلف.

ومن المسرحيات التي بنيت بناء تركيبياً (مغامرة رأس المملوك جابر) (١٩٧٠)، و(سهرة مع أبي خليل القباني) (١٩٧٣) وهما من تأليف (سعد الله ونوس) و(رضا قيصر) (١٩٧٥)، لمؤلفها (علي عقلة عرسان).

○

وتقوم مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) على بناء تركيبي، وهي تتألف من قسمين، وتدور حوادثها في مكانين، وتقع في زمانين، ولكنها تمثل في آن واحد.

والمسرحية تصور مقهى شعبياً، يصغي رواده إلى (الحكواتي)، وهو يقرأ عليهم قصة الخلاف بين الخليفة (المقتدر) ووزيره (العلقمي)، ثم يظهر على منصة التمثيل في المقهى رجال في زي العصر العباسي، يمثلون مشاهد متقطعة، تعرض قصة ذلك الخلاف، وما أدى إليه من سقوط (بغداد) أمام غزو (المغول)، وبين حين وآخر، يقطع الحكواتي المشاهد التمثيلية، ليقرأ شيئاً مما بين يديه في الكتاب، والرواد يتابعون سرد (الحكواتي)، والمشاهد التمثيلية، ويعلقون على هذه وذاك، معبرين عن استجاباتهم، ممثلين مستوى الوعي العام في عصرهم، مصورين ذلك العصر.

فالمسرحية تعرض أمام المتفرجين، وفي مكان واحد، حدثين اثنين، أحدهما يقع في المقهى، وهو سرد الحكواتي، واستماع الرواد، وتعليقهم، والآخر يقع في (بغداد)، هو الخلاف بين خليفة ووزيره، وهي تعرض أمام المتفرجين، وفي زمن واحد، حدثين اثنين، أحدهما ينتسب إلى ماض قريب، هو عصر ارتياد المقهى لسماع قصص الحكواتي، والآخر ينتسب إلى ماض بعيد، هو عصر سقوط (بغداد).

والمسرحية تقدم الحدث الثاني، من خلال الحدث الأول، وتصور الماضي البعيد، من خلال الماضي القريب، معتمدة في ذلك على مبدأ التمثيل في أثناء التمثيل، وإقامة مسرح صغير، في داخل المسرح الكبير، وهي لا تقدم بذلك الماضي البعيد مباشرة، أمام جمهور العصر الحاضر، لينفعل به انفعالاً أولياً، وإنما تقدم الماضي البعيد تقديماً غير مباشر، من خلال الماضي القريب، وعبره، لتخفف من حدة التأثر المباشر بالماضي البعيد، والانفعال به انفعالاً حاداً، ولتتيح إمكان تأمله، ودراسته، ووعيه وعياً عميقاً، ولتساعد على فهمه فهماً جديداً، يتم به على الأقل تجاوز الفهم الذي كان في الماضي القريب.

إن تعليقات رواد المقهى على ما يقصه (الحكواتي) عن عصر سقوط (بغداد) وعلى ما يرونه من مشاهد تمثل ذلك العصر، هي تعليقات تستنفد كثيراً من الانفعال الذي تثيره المشاهد والتوتر الذي يحدثه القص، وتتيح إمكان التفكير بما يقص عن ذلك العصر، وما يعرض من مشاهده، وهي تعليقات تنتسب إلى ماض قريب وتمثل نوعاً من الفهم للماضي

البعيد ، وهو نوع من الفهم يراد من المتفرج في العصر الحاضر إنكاره ، ورفضه وتجاوزه ، كما تمثل التعليقات موقفاً عاماً ، يراد له مثل ما يراد لذلك الفهم ، لأنه مبني عليه أو ناتج عنه .

إن المسرحية تقدم مثلاً عملياً ، لفهم الماضي ، ودراسته ، وهو مثل جماعة رواد المقهى ، الذين يعيشون في واقع من القهر والتخلف والذل ، حالمين بأيام العزة والقوة والمجد ، ولا يجدون غير قصص الماضي ، يستمتعون بسماعها ، ويجدون فيها بديلاً مما هم فيه ، ولذلك ينكرون على الحكواتي أن يقص عليهم حكاية تشبه واقعهم ، ويطلبون منه حكاية تتجاوزه .

إن المثل العملي لفهم التاريخ ، تضعه المسرحية أمام جمهور العصر الحاضر ، لا تمتعهم فحسب ، وإنما لتعلمهم ، أيضاً ، وتحرضهم ، ولكن في أسلوب غير مباشر ، وبوساطة مثل عملي فني ، يمتع ، ويثير ، ويضع أمام العين مادة للدرس والتأمل والتفكر ، في عصرين ، من عصور الضعف والسقوط ، أحدهما عصر سقوط (بغداد) ، في الماضي البعيد ، والآخر عصر التخلف والضعف والانحطاط ، في الماضي القريب ، وفي موقفين من مواقف التخلي والتخاذل والاستسلام ، أحدهما موقف الشعب حين خاف التدخل في السياسة ، وترك الحكام يصطرعون ، والآخر موقف الشعب حين حلم بعصر القوة والعزة والمجد ، ولم يعمل له عمله ، ولم يفهم الماضي البعيد ، ولم يفد منه ، ولم يتعظ ، وليس في ذلك المثل العملي مباشرة أو خطاب أو وعظ .

إن نهوض جثث القتلى التي تراكمت في ختام الحكاية وتوجهها بخطاب وعظي لرواد المقهى ، تحذرهم فيه من التخاذل والتخلي والاستسلام ، وتقفهم على سوء المصير ، وتحرضهم على مباشرة دورهم ، والعمل ، هو خطاب موجه إلى جماعة رواد المقهى ، وهو خطاب يلقى على منصة التمثيل في المقهى ، ولا يقصد به جمهور العصر الحاضر ، الذي يتفرج على المسرحية كلها ، بما في داخلها من مسرحية أخرى ، ولا يراد منه أن يفهم ذلك الخطاب ، وإنما الذي يراد منه أن يفهمه هو العلاقة بين رواد المقهى وذلك الخطاب ، وموقف الرواد منه ، وأن يقوم ذلك الموقف ، وأن يحكم عليه .

وإذن لا تقدم المسرحية الماضي البعيد مجرداً ، وإنما تقدمه في شكل من أشكال فهمه ، والارتباط به ، في ماض قريب ، والغاية من ذلك كله ليست تشكيل موقف من الماضي البعيد فحسب ، قد يكون مبنياً على ردة فعل ، وانفعال ، وليست الغاية تشكيل موقف من الماضي ،

فحسب ، يكون مبنياً على درس وتعقل وفهم ، بعد معاينة موقف الماضي القريب من الماضي البعيد ، وإنما الغاية من ذلك كله تشكيل موقف عام ، من الماضي كله ، قريبه وبعيده ، يتم بناؤه على الفهم والوعي والتقويم والحكم .

إن البناء التركيبي ، في الشكل الذي تستخدمه المسرحية ، يتفق وطبيعة فهم التاريخ ، التي لا تتم بفهم الماضي مباشرة ، وإنما تتم بفهمه من خلال مراجعة عدة أشكال من الفهم سابقة للماضي نفسه ، والخروج منها جميعاً ، ومن الماضي نفسه ، بفهم جديد ، يتصل بالعصر ، ويرتبط به .

والجمهور الذي يتفرج على المسرحية ، لا يتفرج على حكاية (المملوك جابر) والخلاف بين الخليفة والوزير ، وإنما يتفرج عليها ، وعلى رواد المقهى ، وهؤلاء يتابعون الحكاية ، ممثلة ومحكية ، وفي ذلك كله ما يحقق تنبه الجمهور ، ويثير وعيه ، ويمنع من انفعاله بما يتم تمثيله ، وتوهمه إياه حقيقة واقعية ، ويساعد على تمكنه من الفهم والتقويم والحكم .

إن المسرحية تقوم على بناء مسرحي ، يقدم فهماً معيناً للتاريخ ، وقد انسجم البناء والفهم ، واتحدا معاً في شكل فني ، يبدو أنه من الصعب ألا يوصف بالتماسك والوحدة والانسجام .



ولقد بنيت مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) بناء تركيبياً ، يقوم على تقديم فعلين اثنين ، في آن واحد ، يقعان في مكانين مختلفين ، ويجريان في زمانين مختلفين ، كما تقوم أيضاً على تقديم ثلاثة أفعال في آن واحد ، تقع في زمان واحد ، وتجري في ثلاثة مواضع .

وهي تتألف من جزأين اثنين ، وتنقسم خشبة المسرح فيها إلى قسمين اثنين أيضاً ، قسم داخلي ، تشاد عليه خشبة مسرح صغيرة ، يمثل عليها (القباني) وفرقته مسرحيته (غانم ابن أيوب وقوت القلوب) وقسم أمامي يتم فيه تصوير كفاح (القباني) لترسيخ المسرح في بلاد الشام ، في الوقت الذي كان فيه القوميون العرب يسعون إلى تنوير الناس ، وتنبيهم إلى ضرورة الاستقلال عن الدولة العثمانية .

ويمكن أن تعد مسرحية (غانم بن أيوب وقوت القلوب) التي تعرض في أثناء المسرحية ، تصويراً لماض بعيد ، يرجع إلى عهد (هرون الرشيد) ، كما يمكن أن تعد المسرحية ، وهي تعرض كفاح (القباني) ، تصويراً لماض قريب ، يرجع إلى أواخر القرن التاسع عشر ، ومطلع القرن العشرين .

والمسرحية تقدم معظم حوادث الماضيين القريب والبعيد في وقت واحد ، بالاعتماد على خشبة المسرح الصغيرة ، التي تمثل عليها مسرحية (غانم بن أيوب وقوت القلوب) ، في الوقت الذي يتم عرض حوادث الماضي القريب على القسم الأمامي من خشبة المسرح .

وأحياناً تقدم المسرحية ثلاث حوادث من الماضي القريب في آن واحد ، وهي تقع في زمان واحد ، وتجري في ثلاثة مواضع ، ويتم تحقيق ذلك بإضاءة ثلاثة مواضع على خشبة المسرح ، يجري فيها التمثيل جميعاً ، في وقت واحد .

وتستفيد المسرحية مما في مسرحية (غانم بن أيوب وقوت القلوب) من غرابة وطرافة وإثارة ، وإدهاش ، فتعرض فصولها على طول العرض المسرحي ، فتتوزع في القسمين ، ويحدث قطع عرض مسرحية (غانم بن أيوب وقوت القلوب) غير مرة ، لتصوير حوادث عصر (القباني) ، وقد منحت تلك المسرحية التي يمكن أن تعد صغيرة ، المسرحية الكبيرة ، كثيراً من المتعة والتسلية والتنوع ، وخففت ما فيها من ثقل التفاصيل التاريخية .

والمسرحية تعنى بتصوير الماضي القريب ، وهو عصر (القباني) ، عناية كبيرة ، فهو المعول عليه ، وهو الذي يحمل فكرتها ، ويعبر عنها ، وهي تظهر ما كان فيه من فوضى الحكم واضطرابه ، فالولاة يتتابعون على الشام ، ولا يستقر أحد منهم طويلاً في كرسي الولاية ، فيعزل ويعين غيره ، وتستخدم المسرحية للتعبير عن تعدد الولاة ، وسرعة عزل كل واحد منهم ، أسلوب القناع المسرحي ، فتصطنع قناعاً وكرسياً و(منشّة) ، مما يمكن أن يعد من لوازم الولاية وأدواتها ، ويتم التمثيل لتعيين والٍ جديد بقعود الممثل على كرسي الولاية ، ويقوم ممثل آخر بوضع قناع الولاية على وجهه ، كما تقوم ممثلة بتسليمه (منشّة) الولاية ، ويتم التمثيل بعد ذلك لعزله ، بسلبه لوازم الولاية ولكن المسرحية تسرف في تتبع أسماء الولاة ، الذين تعاقبوا على الشام ، وتطيل إطالة مملة ، ولاسيما في القسم الثاني منها .

كما تظهر المسرحية ما كان في ذلك العصر من صراع بين قوى تسعى إلى الارتباط

بالدولة العثمانية ، والحفاظ عليها ، حرصاً على مصالحها ، وقوى أخرى تسعى إلى الانفكاك عنها ، والخلاص منها ، وما كان يقود إليه ذلك الصراع من تغير في الواقع ، يشير إلى ضرورة انتصار القوى الأخيرة ، ويبعث على التفاؤل به ، على الرغم مما يظهر أحياناً من مواقف تغلب عارض للقوى الأولى .



ولقد بنيت مسرحية (رضا قيصر) بناء يمكن أن يعد تركيبياً ، فهي تعتمد على فعلين يقعان في آن واحد ، وفي موضعين مختلفين ، قريبين أحياناً ، وبعيدين حيناً ، وهي تقدم كلاً من الفعلين في مكانه ، ولكنها لا تقدمهما معاً في آن واحد ، وإنما تقدم الفعل الأول في موضعه ، ثم تنتقل إلى الفعل الثاني ، فتقدمه في موضعه ، ثم تعود إلى الأول ، وقد ابتنت لذلك على خشبة المسرح موضعين اثنين ويتم التمثيل في أحدهما ، بإضاءته ، وترك الآخر في العتمة ، ثم تنتقل إلى الثاني ، فتضيئه ، وتترك الأول في العتمة ، وهكذا دواليك .

والمسرحية تقوم على قصة تتلخص في مؤلف مسرحي يريد التوفيق بين التعبير عن قضايا الشعب ، وحوز رضا الحاكم ، ويقدم عدة عروض مسرحية ، يحضرها الحاكم ، ويحاول المؤلف تحقيق ذلك التوفيق فيهما ، فلا يفلح ، فيجر عليه نقمة الحاكم ، وغضبه ، ويتم نفيه إلى مقلع للرخام ، ليعمل فيه بالأعمال الشاقة ، فيضطر تحت التعب الجسدي والارهاق ، إلى الخضوع للحاكم ، فيبيعه روحه ، ويحوز رضاه ، وينال لديه أعلى المناصب ، ويتخلى عن الشعب .

ويتم تقديم تلك القصة في ثلاثة فصول ، الفصلان الأولان منها متشابهان ، ويمثلان حلقتين مغلقتين ، منفصلتين ، تكرر إحداهما الأخرى ، فكلاهما يبدأان بظهور (الطفيلي) وهو يتحدث عن جوعه ، وتنضم إليه (باكخيس) ، ليتحدثا معاً عن (بلاوتوس) المؤلف المسرحي ، ويذكرا ظلمه ، ويعربا عن حقدهما عليه ، ثم يدخل بعد ذلك المؤلف المسرحي (بلاوتوس) في كل من الفصلين ، ليلوم الممثلين ، ويوبخهما ، ويحثهما على إتقان دوريهما ، ثم يطلب منهما أن يخبراه بما يريان على وجه (قيصر) من تأثر ، وهو يشاهد العرض المسرحي ، حين لا يقومان بالتمثيل ، ثم يتم تقديم عرض مسرحي قصير ، في كل من الفصلين ، وهو عرض

مستمد من مسرحيات (بلاوتوس) ، وفي كل من الفصلين يغضب (قيصر) ولا يعجب بالعرض ، وفي الفصل الثاني يأمر بنفي (بلاوتوس) إلى مقلع للرخام ، وينتهي كل من الفصلين بشماتة الممثلين (باكخيس) و(الطفيلي) ، وفرحهما بما نال (بلاوتوس) من غضب (قيصر) .

ويختلف الفصل الثالث عن الفصلين الأول والثاني ، وهو كالنتيجة المنطقية ، لمقدمتين اثنتين ، وفيه يتغير (بلاوتوس) ، فيخضع لقيصر ، ويذل له ، ويبيعه روحه ، ليحظى برضاه ، وفيه أيضاً ينضم الممثلان (الطفيلي) و(باكخيس) إلى (قيصر) ، ويشمتان بما نال (بلاوتوس) ، ويزورانه متنكرين ، ويحملان التماسه إلى (قيصر) ، ثم يتغير (الطفيلي) حين يرى ذل (بلاوتوس) فينقم على (قيصر) ويعلن تخليه عن موائده .

ويقوم كل من الفصل الأول والثاني على مكانين اثنين ، أولهما مسرح روماني قديم ، وثانيهما الجزء الخلفي وراء خشبة التمثيل في المسرح الروماني ، وهو ما يسمى (الكواليس) .

وتجري حوادث كل من الفصلين تارة في المكان الأول ، وأخرى في المكان الثاني ، ففي الجزء الخفي وراء خشبة التمثيل في المسرح الروماني ، وهو ظاهر على المسرح ، من غير شك ، يتحدث كل من (الطفيلي) و(باكخيس) ويذكران ظلم (بلاوتوس) ، وفيه يقدم (بلاوتوس) على ضربهما ، وتوبيخهما ، وحثهما ، على إتقان دورهما ، وفي الجزء الظاهر من خشبة المسرح الروماني يتم عرض المشهدين المسرحيين ، في كل من الفصل الأول ، والثاني ، اللذين هما من تأليف (بلاوتوس) .

ويقوم الفصل الثالث على مكانين اثنين أيضاً ، أولهما مقلع الرخام ، وهو سفح جبل عال ، وثانيهما قاعة عرش (قيصر) ، وهي ذات ممر يساعد على وقوف بعض الأشخاص ، وتحاورهم ، قبل الدخول على (قيصر) .

وتجري حوادث الفصل الثالث تارة في المكان الأول ، وأخرى في المكان الثاني ، ففي مقلع الرخام يظهر (بلاوتوس) ، وهو يعاني من الحر والتعب ، وفيه يزوره (الطفيلي) و(باكخيس) متنكرين في زي سيدين ، وفي قاعة العرش ، يظهر قيصر ، وفيها يزوره (الطفيلي) و(باكخيس) يتوسلان إليه ، راجيين أن يلحقهما بعبيده .

ووجود مكانين اثنين على خشبة المسرح، هو تضييق لتلك الخشبة، وتصغير لهما، إذ لابد من قسمها إلى قسمين اثنين، طولاً، أو عرضاً، ولابد من الاضطرار إلى تصغير المكان المراد تقديمه في كل قسم، وهو مالا ينسجم مع طبيعة الأماكن التي تقوم عليها المسرحية، وهي مسرح روماني، ومقلع في جبل، وقاعة عرش في قصر.

ووجود مكانين اثنين، على خشبة المسرح، لا يتم التمثيل فيهما معاً في آن واحد، دائماً، وإنما يتم التمثيل غالباً في واحد تارة وفي الآخر أخرى، هو إفقاد أحد المكانين مسوغ وجوده، وتحويله إلى حضور عقيم، وكتلة صماء، في حالة التمثيل في المكان الآخر.

ويتم الانتقال في الفصل الثاني بين المكانين، خشبة المسرح الروماني، وما وراء تلك الخشبة، أربع مرات، وذلك بقطع عرض مسرحية (بلاوتوس) التي يتم تقديمها على خشبة المسرح الروماني، إذ يقوم (الطفيلي) و(باكخيس)، في المرات الأربع، وهما لا يشاركان في التمثيل، بإخبار المؤلف المسرحي (بلاوتوس) بما يريانه على وجه (قيصر) من ملامح الغضب، وهو يشاهد عرض مسرحيته.

ويبدو ذلك الانتقال مملاً، ومقطعاً للبناء المسرحي، إذ في كل مرة يتم إيقاف العرض، في قسم من خشبة المسرح، بالتعتيم على ذلك القسم، واستئناف العرض، في قسم آخر، بإضاءته، وهو انتقال سريع، متكرر، ولا يتم تقديم الفعلين معاً في آن واحد، مع أنهما يقعان في آن واحد.

ويتم الانتقال، في الفصل الثالث، بين المكانين، قاعة العرش، في القصر، ومقلع الرخام في الجبل، تسع مرات (ص ٨٥ ــ ٨٨ ــ ٩٠ ــ ٩٤ ــ ٩٧ ــ ١٠٣ ــ ١١٤ ــ ١٢٠ ــ ١٢٢) وهو انتقال سريع، ومتكرر، ومفاجىء، ويعتمد على قصر المشاهد، ويقوم على التصوير الجزئي المدقق، المتتبع للجزئيات الصغيرة، في تسلسل زمني، يعتمد السرد.

ويبدو المؤلف المسرحي (بلاوتوس) الشخصية الرئيسة في المسرحية، وهي محورها، وعليها بنيت، وحولها دارت الحوادث جميعاً، وهي شخصية نامية متطورة، وقد بدت منسجمة، متماسكة، وقد جاء انقلاب (بلاوتوس) في الفصل الثالث، وتخليه عن الاهتمام بقضايا الشعب، والذل لقيصر، وبيعه روحه، انقلاباً منطقياً، ينسجم مع شخصية

(بلاوتوس) ، وينتج عنها ، فهو منذ البدء لم يكن وفياً للشعب ، وإنما كان يسعى إلى التوفيق بين التعبير عن قضاياه ، ونيل رضا الحاكم ، وقد صرح غير مرة بأنه لا يبالي بالشعب (ص ٦٠) .

ولقد كان (الطفيلي) شخصية مقابلة لشخصية (بلاوتوس) ، وقد حظيت من العناية والاهتمام ، بمثل ما حظيت به شخصية (بلاوتوس) ، حتى تكاد تنازعها البطولة ، ولكن لا يمكن أن يعد (الطفيلي) شخصية إيجابية ، ولا بديلة من (بلاوتوس) ، وما هو إلا شخصية مقابلة ، ساعدت على توضيح شخصية (بلاوتوس) وكشف أبعادها ، ولقد جاء انقلاب (الطفيلي) أخيراً انقلاباً مفاجئاً ، وغير متوقع ، وقد تم تحميله أخيراً الهدف من المسرحية ، ووُضع على لسانه شرح لها ، وتفسير ، في خطبة لا تخلو من المباشرة .

وتبدو (باكخيس) شخصية ثانوية ، يمكن الاستغناء عنها ، فهي لا تطور الأحداث ولا تغير فيها ، ولكنها شخصية غريبة وطريفة ، تمنح المواقف قدراً غير قليل من الاثارة والتنوع .

وفي المسرحية جزئيات صغيرة ثانوية ، لا تخدم العمل المسرحي ، ولا تطوره ، منها مشهد المصارعة أمام (قيصر) ، وهو مشهد لا يعرض ، وإنما تنقل (باكخيس) وصفاً له (ص ٤٩ ــ ٥٠) ، ومنها أيضاً تدرب (الطفيلي) على إلقاء خطبة في مجلس الشوخ (ص ٩٩ ــ ١٠١) .

وتبدو المسرحية موجزة ، مكثفة ، واضحة الفكر ، قوية التأثير ، لا تخلو من إثارة وإدهاش وجرأة ، ولعل ما يميزها هو الجو التاريخي الذي تصوره .



ويتضح من المسرحيات الثلاث السابقة أن البناء التركيبي بناء متطور ومعقد ، وهو يقوم على موقف فكري ، يرى صلة الأشياء بعضها ببعض ، وإن تباعدت في الزمان والمكان ، ويدرك ما بينها من علاقات ، يعي ضرورة الافادة منها ، وتوظيفها ، لاثارة الوعي ، وتنبيه الشعور ، وتحريضه ، ولذلك يعتمد هذا البناء على الاثارة والادهاش والمفاجأة ليس للتسلية والامتاع ، ولا للتخدير والايهام ، وإنما للدفع إلى رؤية الأمور ، رؤية تعتمد الادراك والانفعال ، وتسعى إلى الفهم والتقويم ، وتحث على تبني موقف .

ولذلك يبدو البناء التركيبي من أقوى أشكال البناء، وأكثرها قدرة على التأثير في الشعوب، والتعبير عن أكثر الأمور والقضايا حرجاً وتعقيداً وخطورة، على الرغم مما فيه من تعقيد وعمق وتطور، وهو لم يؤت مثل تلك القدرة على التعبير والتأثير، إلا بما يمتلك من تنوع وتعدد، وإفادة من كل أشكال المسارح العالمية.

ويتضح في المسرحيات الثلاث السابقة اعتمادها على مبدأ المسرح داخل المسرح الذي كانت أول أشكاله قد ظهرت في مسرحية (هاملت) (١٦٠٠) في المشهد الذي تقوم فيه فرقة جوالة بتقديم عرض قصير أمام الملك وزوجته، بدعوة من (هاملت) ليفضح الخيانة ويكشف التآمر، وهو المبدأ الذي طوره فيما بعد (لويجي بيرندللو) (١٨٦٧ ـ ١٩٣٦) ورسخ أصوله، في ثلاثية (المسرح داخل المسرح) التي تتضمن ثلاث مسرحيات، هي (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) (١٩٢١) و(كل شيخ له طريقة) (١٩٢٤) و(الليلة نرتجل) (١٩٣٠).

وإذا كان (بيرندللو) قد سخر المسرح داخل المسرح للافادة منه في معالجة قضايا فكرية مجردة، كالعلاقة بين الخيال والواقع، أو العلاقة بين الفن والحياة، فإن المسرحيات الثلاث قد سخرت المسرح داخل المسرح للافادة منه في معالجة قضايا واقعية تتعلق بالحياة السياسية والاجتماعية.

ويلاحظ أن المسرحيتين الأوليين لا تقفان عند الافادة من مبدأ المسرح داخل المسرح، بل تتجاوزانه إلى الافادة من مفهوم المسرح الملحمي عند (برتولد بريخت) (١٨٩٨ ـ ١٩٥٦)، بما فيه من دعوة إلى التعليم، وكسر الايهام، وتحطيم الجدار الرابع، وهي إفادة لا تقوم على التقيد والتقليد، وإنما تقوم على الانطلاق والتطوير، ويؤكد ذلك اعتماد المسرحيتين على موضوع مستمد من الثقافة العربية، هو في المسرحية الأولى قصة سقوط (بغداد) كما ترويها (سيرة الظاهر بيبرس)، وهو في المسرحية الثانية كفاح (القباني) لانشاء مسرح في بلاد الشام، كما يؤكده اعتمادها على أسلوب مستمد من البيئة العربية، هو في المسرحية الأولى الحكواتي في المقهى، وهو في المسرحية الثانية (المسرح) البسيط في نهاية القرن التاسع عشر، ومطلع القرن العشرين.

ويبدو واضحاً أيضاً إفادة المسرحية الأولى، وهي (مغامرة رأس المملوك جابر)، من مفهوم المسرح السياسي، لدى المخرج المسرحي الألماني (إروين بسكاتور)

(١٨٩٣ــ١٩٦٦) وهو يرى في السياسة قضية الانسان في المقام الأول، ولذلك يميز بين الفن السياسي والسياسة في الفن، ويدعو إلى بناء مسرح يعتمد على وسائل فنية مختلفة تتيح إمكان إيصال الفهم السياسي إلى المتفرجين والتأثير فيهم وتحريضهم، كما يدعو إلى إظهار أثر الحوادث، وتحليل ردة الفعل نحوها، وعدم الاكتفاء بتصوير الحوادث وحدها.



ويتضح مما تقدم تعدد أشكال البناء التي اعتمدت عليها المسرحيات التي ظهرت في سورية ومصر في المرحلة الممتدة من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٧٥، وكانت تتخذ من التاريخ مصدراً لها.

وعلى الرغم من ذلك التعدد يمكن أن تلاحظ غلبة الاعتماد على البناء السردي، ويبدو هذا البناء الأساس الذي اعتمدت عليه معظم أشكال البناء الأخرى، وما تمتاز به هذه الأشكال من خصائص تميزها عنه تبدو إضافات عليه.

وإذا كان البناء السردي يمتاز بما فيه من عفوية وبساطة وسهولة، فإن مثل تلك الخصائص غالباً ما كانت تقود إلى إسهاب وتطويل، وإلى بطء في الحركة، وتراخ في الصراع.

ولابد من الاقرار بما تمتلك أشكال البناء الأخرى من إثارة وإدهاش، ولاسيما البناء التركيبي، ولكن بعض الأساليب الفنية في مثل تلك الأبنية أصبحت مكرورة، ففقدت في كثير من الأحيان قيمتها الفنية.

وفي معظم الأحيان كان البناء يرتبط بالموقف الفكري، ويدل عليه، ويساعد على إظهاره، وحين لا يفعل شيئاً من ذلك، يبدو بناء ضعيفاً، مصطنعاً.

ويلاحظ ما حققته المسرحيات من تطوير في أشكال البناء، تم السير فيه من البسيط إلى المركب، ولم يخل هذا التطوير في بعض مراحله من التأثر بأشكال البناء في المسرح العالمي، ولعله كان في بعض أشكاله نتيجة له.

الفصل الثاني

لغة الحوار

— ١ —

الحوار وبحور الشعر التقليدية

اختيرت وسائل مختلفة للحوار في المسرحيات التي ظهرت في سورية ومصر في المرحلة الممتدة من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٧٥م متخذة من التاريخ مصدراً لها، فلقد كتب بعضها بالشعر وكتب بعضها الآخر بالنثر، وكان الشعر في بعضها مبنياً على أساس من بحور الشعر، وفي بعضها الآخر مبنياً على أساس من وحدة التفعيلة، وكان النثر في بعضها يعتمد على العربية الفصحى، وفي بعضها الآخر يجمع الفصحى إلى اللهجة العامية.

ولقد بني الحوار على بحور الشعر التقليدية في بعض المسرحيات، منها (ميسلون) (١٩٤٦) للشاعر (بدر الدين الحامد) و(غروب الأندلس) (١٩٥٢) للشاعر (عزيز أباظة) و(غادة أفاميا) (١٩٦٧) للشاعر (عدنان مردم بك).



ولقد بني الحوار في مسرحية (ميسلون) على بحور تتنوع في المشهد الواحد، ولكنها لا تختلف بين متكلم ومتكلم، وإنما بين موقف وموقف، ويغلب الاعتماد على (البسيط) و(الكامل) و(الطويل) و(الخفيف)، ويستعمل بعضها مجزوءاً، وغالباً ما يتبدل حرف الروي بين متكلم ومتكلم، ولكن الحوار يطول، ويستغرق أحياناً عشرة أبيات.

وفي المسرحية قصائد طويلة، يبلغ عدد أبيات بعضها خمسة وعشرين بيتاً، على روي واحد، ومنها القصيدة التي يلقيها أحد الشعراء بين يدي (فيصل) يمدحه فيها، بعد مبايعته

ملكاً، وهي تتألف من خمسة عشر بيتاً، نظمت على بحر الرمل، ورويها الهاء، (ص ٢٠ ــ ٢٢)، والقصيدة التي يلقيها (يوسف العظمة) وحده، وتتألف من أحد عشر بيتاً، نظمت على مجزوء الخفيف ورويها الميم (ص ٩٠ ــ ٩٢)، ولعل أطول تلك القصائد القصيدة التي يلقيها الملك في ختام المسرحية وتتألف من خمسة وعشرين بيتاً نظمت على بحر الطويل، ورويها العين (ص ١٦٣ ــ ١٦٧)، ويبدو غريباً أن ينظم كتاب (رئيس الوزراء) إلى (يوسف العظمة) يدعوه فيه إلى اجتماع قادة الجيش (ص ٨٨).

ولغة المسرحية فخمة، قوية الألفاظ، لا تخلو من الغريب، ولكنه قليل، ومنه (يغدف) (ص ١٠٧) و(المُروت) (ص ١٢٧) و(العُذَيق المرجَّب) (ص ١٣٦) و(سَمَيْذَع) (١٦٧).

وعلى الرغم مما في الحوار من تنويع في الأوزان والقوافي، فهو حوار بطيء، كثير التفاصيل، يعتمد على الشرح والتعليق، ولا يرافق الحوادث، ومعظمه نقاش فكري بين اثنين، والصور الفنية فيه قليلة، وتأتي لتأكيد المعنى، وتوضيحه، لا لنقله والتعبير عنه، وهي صور مكرورة، ولا يبدو الشعر غير نظم لمعان ذهنية.



وبني الحوار في مسرحية (غروب الأندلس) على بحور تتنوع في المشهد الواحد، ولكنها لا تختلف بين متكلم ومتكلم، وإنما بين موقف وآخر، ويغلب الاعتماد على (الطويل) و(البسيط) و(الوافر) و(المتقارب) و(الكامل) و(الخفيف) و(الرجز) ويستعمل بعضها مجزوءاً أحياناً، ولاسيما حين يدور الحديث في الخدم والجواري، ويتبدل حرف الروي، ولكنه لا يتغير بين متكلم ومتكلم، وقد يستمر الحديث بين اثنين طويلاً، على روي واحد قبل أن يتبدل هذا الروي.

ولا يطول الحوار كثيراً، ولكن يلاحظ أنه يطول في الفصل الخامس، وتصل فيه بعض مقاطع الحوار إلى عشرة أبيات (ص ١٢١ ــ ١٢٢)، ولكنه في كل المواضع ليس موجزاً، ولا مكثفاً، وهو يعتمد على الشرح والتعليق والتحليل، ولا يترافق مع الأفعال والحوادث إلا قليلاً.

وليس في المسرحية قصائد طويلة، مستقلة، غنائية، ولكن فيها حواراً طويلاً بين اثنين يجري على بحر واحد وروي واحد، ويظهر كالقصيدة الواحدة (ص ٦ ــ ٧) و(ص ٩١ ــ ٩٢)، وتكثر الكلمات الغريبة في المسرحية كثرة مفرطة، ولا تخلو صفحة من صفحات المسرحية من حاشية فيها شرح لمعنى كلمة غريبة، أو أكثر من كلمة.

وتدل الكلمات الغريبة على احتفاء بالغريب واهتمام، وهو غريب مهجور، يستخدم بمعناه المعجمي القديم، لا لحاجة عصرية، ولا لتطوير في معناه، وإنما سعياً إلى إحيائه، ويبدو مثل ذلك الاحتفاء عائقاً في تطويع اللغة للمسرح، ومقللاً من القيمة الفنية للشعر، ومعرقلاً للبناء المسرحي.

ويلاحظ كثرة الحكم في المسرحية، وهي غالباً ما ترد في نهاية المشاهد، وختام الفصول، وهي في معظمها حكم وعظية، تتصل بالفساد العام، وسقوط الممالك، وفيها تعويل شديد على القوة والأخلاق، وتعتمد على المعنى الذهني المجرد.

«وكل من يقرأ مسرحية (غروب الأندلس) يفتقد فيها الحيوية اللازمة، لأن اللغة فيها لم تكن تتصل اتصالاً مباشراً بالشخصيات، فلم تكن تدل على كل شخصية متميزة كل التمييز عن الأخرى... فالملاحظ أن أسلوب الشعر كان نمطاً واحداً عند كل الشخصيات ولم يكن فيه التنويع والتلوين اللذان يحددان كل شخصية ويحددان موقفها»(١).

والشعر متين الحبك، فيه قسوة، تدل على جهد في صنعه، وتكلف، فالألفاظ فخمة، والتراكيب معقدة، وهذا «الجهد الذي يأخذ به الشاعر نفسه في صياغة شعره وتصيد معانيه قد ابتعد به أحياناً عن تلك البساطة الساحرة القريبة المنال قرباً يعمق من إحساسنا بصدقها على نحو ما كان يفعل النوابغ من شعراء العرب القدماء»(٢).



ولقد بنيت مسرحية (غادة أفاميا) على بحرين مجزوءين، هما (الكامل) و(الوافر)

(١) اسماعيل، د. عز الدين، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط. خامسة، ١٩٧٣ ص ٢٦٧.
(٢) مندور، د. محمد، محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة، ص ٣٥.

وعلى بحر قصير هو (المجتث)، وتتنوع البحور في المشهد الواحد، وهي مبنية على روي واحد، يتغير بين متكلم ومتكلم، والحوار طويل، يمتد في مواضع كثيرة على أكثر من عشرة أبيات (ص ١١ و٢٣ــ ٢٤ و٣٠ــ ٣١ و٥٤ــ ٥٥ و٥٨)، وهو يعتمد على الشرح والتعليق والتحليل، ويسهب في بعض المواضع إسهاباً، ويطرح أفكاراً مجردة كثيرة (ص٤٦ــ ٤٧ و٦٤ و١١١).

وتكثر الحكم في المسرحية كثرة مفرطة، وتتراكم، حتى ليزحم بعضها بعضه الآخر، وهي غالباً ما ترد على لسان (الوليد)، وهي حكم وعظية، تدعو إلى السلم والمحبة والاخاء، وتعتمد على طرح الأفكار طرحاً مباشراً، قوامه قوة التعبير اللغوي المحض، (٤٥ و٤٦ و٤٧ و٥٣ و٦٦ و٨٠ و٨٣ و٩٦ و٩٧ و١١٠ و١١١).

ويكثر في المسرحية أسلوب الشرط، والقصر، ولاسيما في صوغ الحكم وتقريرها، والجمل متينة البناء، قوية الألفاظ، ويكثر فيها الغريب كثرة واضحة، ولا تخلو صفحة من صفحات المسرحية من شرح معنى كلمة غريبة في الحاشية.

وتغلب على الشعر الأفكار الذهنية المجردة، ويصعب تلمس العواطف فيه والانفعالات، والصور الفنية تبدو تزيينية زائدة، تشرح المعنى وتوضحه، ولا تحمله، وهي قليلة.



إن الشعر في المسرحيات الثلاث السابقة ضعيف في مستواه الفني، وهو ضعيف في ارتباطه بالبناء المسرحي.

وقد تكون في هذا دلالة على عدم ملاءمة بحور الشعر التقليدية للبناء المسرحي، ويؤكد ذلك أحد المؤلفين المسرحيين، فيقول:

«إن الشعر المقفى القائم على اتخاذ البيت وحدة نغمية مستقلة، أبعد ما يكون عن الصلاحية ليكون لغة المسرح، لأن استناده إلى البيت الكامل كوحدة مستقلة عن سابقه وعن لاحقه، يعمل على تجزئة الوحدة التعبيرية وتقطيعها إلى وحدات متساوية مستقل بعضها

عن بعض دون مراعاة لاختلاف الجمل المسرحية طولاً وقصراً، وينشأ عن ذلك أن الجملة المسرحية التي تكون أطول من أن يستوعبها بيت واحد تنشطر في بيتين تفصل القافية بينهما فصلاً واضحاً، ليس من السهل على المستمع أن يغفل عنه، وكذلك الحال في الجملة المسرحية التي تكون أقصر من أن تشغل بيتاً كاملاً، فإما أن يصلها الكاتب بجملة مسرحية أخرى، أو بجزء من جملة مسرحية أخرى، وإما أن يضطر إلى الحشو لتكملة البيت»[٣].

والشعر المبني على بحور الشعر التقليدية يمتاز بصفات فنية خاصة، منها علو النبرة، وحدة الايقاع، ورتابة النغم، ووحدة القافية، والأبعاد المنتظمة الثابتة، والانفعال الشديد، وغناء المشاعر والعواطف، وخطاب القارىء أو المستمع، ووحدة الصوت فيه، الذي هو صوت الشاعر، وهي جميعاً صفات يبدو أنها لا تلائم البناء المسرحي.

ويؤكد ذلك مسرحيات شعرية أخرى، لم يبن الشعر فيها على البحور التقليدية، وإنما بني على وحدة التفعيلة، وقد حقق الشعر فيها بعض التلاحم مع الحوار المسرحي.

---

(٣) باكثير، علي أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص ١٤.

— ٢ —

الحوار وشعر التفعيلة

ويحاول الشعر المبني على التفعيلة اكتساب صفات جديدة تعينه عليها التفعيلة المتكررة مرات غير محدودة العدد مسبقاً، ومنها هدوء النبرة، وتغير الايقاع، بحسب تغير الحالة النفسية، وتنوع الأبعاد وتعددها، واختلاف القوافي، كما يحاول اكتساب سمات تختلف عن سمات الشعر المبني على البحور التقليدية، منها تعدد الأصوات في القصيدة، والصراع المسرحي، والافادة من التاريخ والأسطورة لتقديم تجربة معاصرة.

ويبدو شعر التفعيلة أكثر ملاءمة للمسرحية الشعرية، لا لاعتماده على التفعيلة، فحسب، بل لما فيه من خصائص أخرى، تميزه من الشعر المبني على بحور الشعر التقليدية.

و«إذا ما أردنا أن نوجد المسرحية الشعرية عندنا فإن أصلح أداة لذلك هو الشعر المرسل المستند إلى التفعيلة، لا البيت كوحدة نغمية، فتتلاحق التفعيلات في الجملة المسرحية الواحدة متصلة مترابطة دون نظر إلى الحيز الذي تشغله فقد تشغل ما كان يشغله بيت واحد أو أكثر أو أقل شأنها في ذلك شأن الجملة النثرية»[٤].

ولابد من تأكيد أن ملاءمة شعر التفعيلة للمسرحية ليست قيمة مطلقة أو جاهزة، وإنما هي قوة كامنة، لا تتحقق إلا بالفعل، المبني على تمكن وخبرة وثقافة وموهبة، والقيمة بعد ذلك لمستوى التحقق.

---

(٤) المصدر السابق، ص ١٦.

ولقد كتبت عدة مسرحيات بشعر التفعيلة، منها (الفتى مهران) (١٩٦٦) للشاعر (عبد الرحمن الشرقاوي) و(مأساة الحلاج) (١٩٦٦) للشاعر (صلاح عبد الصبور) و(ابن الأيهم الازار الجريح) (١٩٦٦) للشاعر (سليمان العيسى) و(ثأر الله) (١٩٦٩) للشاعر (عبد الرحمن الشرقاوي).



ولقد كتبت مسرحية (الفتى مهران) بشعر التفعيلة، وتتكرر فيه التفعيلة الواحدة، مرات محدودة العدد، على سطر واحد، قد تبلغ أحياناً ثماني تفعيلات، وقد لا تزيد على الواحدة، وقد تستكمل التفعيلة في نهاية السطر بالسطر الذي يليه. وتتغير التفعيلة الواحدة بين موقف وموقف، من غير ضابط، ولكنها لا تتغير بين متكلم ومتكلم، وقد يمتد الحوار طويلاً في تفعيلة واحدة، قبل أن يتغير.

ومن أبرز التفعيلات المستخدمة (فاعلاتـن) و(متفاعلـن) و(فعولـن)، ويقـل استخدام (مستفعلن) و(فاعلن)، وثمة تصرف كبير في إلحاق الزحافات بالتفعيلات، ومن ذلك تحويل (فاعلاتن) إلى فاصلة صغرى، أي إلى ثلاث حركات فساكن، تمثلها (فعِلُن).

وتكاد القافية تغيب عن الشعر في المسرحية، فهي لا تظهر إلا قليلاً، وفي أسطر متباعدة جداً، ولا تخضع لطريقة، أو نظام.

ويميل الحوار إلى أن يكون كالحديث العادي، بما فيه من بساطة وعفوية وارتجال، وبما فيه من كلمات مبتذلة كثيرة التردد على لسان الناس، وتعبيرات شعبية جاهزة شائعة، حتى يغدو في مواضع كثيرة نثرياً، ولا يخلو من ضعف وركاكة.

ومن ذلك مثلاً قول (الراعي)[٥]

إني أقسم بالنعمة أني لست أعرفه
الفتى (مهران) هذا طول عمري لم أره

ولعل من أسباب تحول الشعر إلى النثرية، طول الحوار، وهو طول مفرط، مبالغ فيه،

---

(٥) الشرقاوي، عبد الرحمن، الفتى مهران، ص ٥٨.

يقوم على شرح الأفكار وتحليل المواقف والتعليق على الأفعال، في إلحاح وإسهاب وتكرار، ولا يمتلك الشعر في المسرحية شيئاً من الايجاز والكثافة والتركيز، حتى في أكثر المواقف حرجاً وأشدها اعتماداً على الأفعال.

إن الشعر المعتمد على التفعيلة يسعى إلى الخلاص من قوة التركيب اللغوي، ومتانة بناء الجمل، وحدة الايقاع الشعري، وتحقيق العفوية والبساطة، وهدوء الحركة، وخفوت النغم، والاقتراب من النثر، ولكن الشعر في المسرحية يبالغ في ذلك كله حتى يسقط في الضعف والنثرية.

ويبدو أن الشعر في المسرحية قد وقع في مزالق شعر التفعيلة، وهي المزالق التي كانت (نازك الملائكة) قد نبهت إليها في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) (١٩٦٢)، ومنها «الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة، فهي تساهم مساهمة كبيرة في تضليل الشاعر ... وفي ظلها يكتب أحياناً كلاماً غثاً مفككاً دون أن ينتبه، لأن موسيقية الأوزان وانسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب»[٦].

وتطول بعض القصائد في المسرحية طولاً مفرطاً، وهي قصائد غنائية، ومنها القصيدة التي يلقيها (مهران) في ساحة القرية، أمام الأمير، يتحداه فيها، ويصف نفسه، وهي تمتد على أكثر من سبعين سطراً، وتشغل ثلاث صفحات من القطع الكبير (ص١١٨ ــ ١٢١)، وتقوم على الحشو والتكرار والاسهاب، وتشبهها القصيدة الطويلة التي تؤكد فيها (سلمى) حبها (مهران)، وتمتد على أكثر من خمسين سطراً، وتشغل صفحتين اثنتين من القطع الكبير (ص ١٧١ ــ ١٧٢)، وثمة قصيدة ثالثة طويلة يعبر فيها (بجير) عن جزعه لدى سماعه احتلال التتر القرية التي ابتنى لنفسه فيها قصراً، وهي تنتهي بجنونه، وانتحاره، وتمتد على أكثر من ثمانين سطراً، وتشغل أكثر من أربع صفحات (ص١٩٧ ــ ٢٠١)، تتخللها أحياناً مقاطعة من (الأمير)، ولكنها مقاطعة مفتعلة، لتقصير طول القصيدة.

وتبدو مثل تلك القصائد معرقلة لسير الحوادث في المسرحية، ولا غاية لها سوى

---

(٦) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط. ثالثة، ١٩٦٧، ص٢٨ ــ ٢٩.

توضيح شخصية من الشخصيات، وهو توضيح مباشر، لا يتحقق بالفعل، وما في القصائد من جمال فني، لا يشفع لها، ولا يسوغ دخولها البناء المسرحي.

«إن المونولوج الدرامي غير قادر على خلق شخصية من الشخصيات، إذ إن الشخصية لا تخلق إلا في الحدث، ولا تكتسب واقعيتها إلا من خلال الحدث»[٧].

و«ليس الحوار مكرهاً على تغطية أية منطقة معينة، فلا هو بالمقال ولا هو بالأطروحة، ولا تتحكم به، إلا شروط الدرامة وحدها، ولذلك فإن الشخصية في المسرحية لا تتكلم لمجرد أن تكشف لنا عن نفسها، كما لن يسمح لها بإفراغ نفسها بالكلام، فهي محددة في أقوالها بما يتصل بالمسرحية ككل، ويبقي على حركتها، ويقدمها بالقدر اللازم، وبالسرعة المقررة لها»[٨].

ويمكن أن تعد القصائد الغنائية الطويلة في المسرحية امتداداً للقصائد الغنائية التي كانت قد ظهرت في مسرحيات (أحمد شوقي) الشعرية، وهي شبيهة بها، ولئن دل هذا على شيء، فهو يدل على أن مثل تلك القصائد لا تعود إلى طبيعة البحور الشعرية أو طبيعة الشعر المبني على التفعيلة، وإنما إلى مقدرة الشاعر، وتمكنه من الفن المسرحي.

وتظهر في المسرحية مقولات يلقيها (مهران) حكماً وأمثالاً وعظات، منها قوله[٩]:

أنا ذا فتى الفتيان مهران أقول

مهما تكن كسف الظلام   فالفجر يقبل في النهاية دائماً

وهي مقولات تتردد في مواضع غير قليلة من المسرحية (ص ١٣ ــ ٨٩ ــ ١١٨ ــ ١٦٨)، وتكاد تشبه ما كان يتردد في مسرحيتي (غروب الأندلس) و(غادة أفاميا) من حكم وأمثال.

لقد تخلصت المسرحية في شعرها المبني على التفعيلة من الغريب، ومن حدة الايقاع وقوته، ومن متانة التراكيب وقسوتها، وأتت بشعر رقيق، ينساب في سهولة كبيرة، إلى درجة

---

(٧) إليوت، ت. س، مقالات في النقد الأدبي، تر. د. لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، لاتا، ص ٧٤.

(٨) بنتلي، إيرك، الحياة في الدرامة تر. جبرا ابراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٨، ص ٨٨.

(٩) الشرقاوي، عبد الرحمن، الفتى مهران، ص ١١٤.

الركاكة والضعف ، ولكنها لم تتخلص من طول الحوار ، ومن القصائد الغنائية ، ومن الشرح والتعليق والتحليل ، ومن الحكم ، وقد بدا الحوار في معظم المواضع لا دور له ولا وظيفة ، فهو لا يترافق مع حدث ما ، ولا يطور في الحبكة ، ولا ينمي البناء ، إلا نادراً .



ولا تختلف مسرحية (ثأر الله) بجزأيها الاثنين (الحسين ثائراً) و (الحسين شهيداً) عن مسرحية (الفتى مهران) ، على الرغم من صدورها بعدها بأكثر من ثلاث سنوات ، مما يدل على أن مؤلف المسرحيتين (عبد الرحمن الشرقاوي) لم يطور كثيراً في أدواته الفنية .

ففي (ثأر الله) يطول الحوار ، ويمتد ، وهو يقوم على الشرح والتعليل والتوضيح والتفسير ، وتتكرر فيه أفكار واحدة ، في مواضع مختلفة ، ويكثر فيه النقاش الفكري ، وتتردد المقولات والحكم ، من غير أن يترافق ذلك كله مع الفعل ، أو يطور في الحوادث .

إن (الحسين) يؤكد في مواضع كثيرة من الجزء الثاني ، أنه لم يخرج إلى (الكوفة) طلباً للملك ، وإنما لدعوة الناس إلى الحق والرشاد ، ومن تلك المواضع (ص ١٦ و ٧٤ و ٩٧ و ٩٨) .

وتكثر في المسرحية القصائد الغنائية ، وأكثرها (مونولوجات) يلقيها الممثل على خشبة المسرح وحيداً ، ومنها القصيدة الغنائية الطويلة ، التي يلقيها (وحشي) في الجزء الأول ، وهي تمتد على أكثر من ستين سطراً ، وتشغل ثلاث صفحات من القطع الوسط (ص ١٥ — ١٨) ، ومنها أيضاً القصيدة الطويلة التي يلقيها (الحسين) أمام قبر جده ، وتقع في أكثر من ستين سطراً وتشغل ثلاث صفحات (ص ٦٦ — ٦٩) ، وثمة قصائد أخرى كثيرة ، في الجزء الأول ، تحددها أرقام الصفحات الآتية (ص ٧٢ — ٧٥) و (ص ٩٠ — ٩٢) و (ص ١٧٤ — ١٧٦) و (٢٢٥ — ٢٢٧) و (٢٣٠ — ٢٣١) .

وتبدو القصائد الطويلة في الجزء الثاني أكثر من القصائد الطويلة في الجزء الأول ، وتحدد أرقام الصفحات الآتية مواضع بعضها (ص ٦٨ — ٦٩) و (ص ٩٦ — ٩٨) و (ص ١٧٧ — ١٧٩) و (ص ١٨٦ — ١٨٩) .

ويمتاز الحوار برقة لغته، وانسياب تراكيبها، في قدر قليل من القوة، فلا ضعف فيها، ولا ركاكة، وهي غنية بالصور الجميلة، وحافلة بالتضمينات الثقافية، المتناثرة في مواضع كثيرة.

ويتصف الشعر في المسرحية بصفتين اثنتين متميزتين، هما تعبيره عن معان روحية، صافية، شفافة، ترتبط بنفس (الحسين) النقية البريئة الزاهدة، وسموه إلى مستوى إنساني يأسى لما في العالم من شر وفساد وبغي وظلم، ويطمح إلى تحقيق العدل والسلام.

«لقد أفلح الشرقاوي في خلق الشعر الدرامي، ولكنه لم يستطع أن يخلق به شخصيات حية كاملة الاستدارة، ولم ينجح في أن يقيم بناء مسرحياً ثابتاً، في إطار اللوحات الكثيرة التي يشتمل عليها العمل، إننا نشعر بجمال الشعر، وقوته، وقدرته على أن يستوعب تراث الماضي، ويعبر عن أفكار الحاضر. ولكن هذا كله يتم داخل بناء ممتد، يعيبه طغيان الروح الغنائية على روح الدراما، وكثير من المقاطع أطول مما ينبغي، وبعضها يكرر الآراء والأفكار التي سبق لغيره من المقاطع الخوض فيها، والشرقاوي لا ينسى أبداً أنه شاعر، وكان من الأوفق أن يذكر دائماً أنه كاتب مسرحي، يكتب أعماله بالشعر»[١٠].

«ومعنى هذا أن المسرح الشعري — كما تصوره هاتان المسرحيتان — هو بعد في مرحلة الميلاد.... إن الميلاد الصحيح، للمسرح الشعري لم يتم في أعمال (الشرقاوي)، لقد خلق (الشرقاوي) شعراً مسرحياً، ولكنه لم يخلق مسرحاً شعرياً، أما الميلاد الحقيقي للمسرح الشعري، فإننا خليقون بأن نجده لو رحنا نتفحص أعمال صلاح عبد الصبور للمسرح»[١١]، ومنها مسرحية (مأساة الحلاج).



ولقد كتبت (مأساة الحلاج) بالشعر المبني على التفعيلة، وقد تم استخدام أربعة أنواع من التفعيلات، وهي «مستفعلن» و«مفاعلتن» و«فعولن» و«فعلن»، والواحدة منها تتكرر على السطر الواحد مرات غير محدودة، ولكنها ليست كثيرة، على الأغلب.

---

(١٠) الراعي، د. علي، المسرح في الوطن العربي، ص ١٧٢.
(١١) المصدر السابق، ص ١٧٢ — ١٧٣.

وتظهر القافية واضحة في ثنايا الأسطر، ولكنها منوعة، وليست خاضعة لنظام معين، وغالباً ما تتتابع عدة مرات، ثم تغيب، لتظهر ثانية، في روي آخر، ولكنها في كل الأحوال لا تلتزم.

ويمتاز الشعر بالعمق والتكثيف، والبعد عن الشرح والتفصيل والاسهاب، وإن كان لا يخلو من التطويل في بعض المواضع، وهو شعر يعتمد على التعبير بالصورة التي تحمل المعنى وتنقله بما فيها من جدة ورهافة وإدهاش، ولا يعتمد على المعنى اللغوي المباشر، إلا نادراً.

«إن ما يميز لغة (مأساة الحلاج) هو أنها تنبع من الحدث نفسه، ومن الشخصية المسرحية نفسها، وتتغير تبعاً لتغيرها، ولعل إدراك هذه الحقيقة هو الذي جعل المسرحية ناضجة الاداء الشعري، واللغوي»[١٢].

ولكن في المسرحية بضع قصائد غنائية طويلة، تكشف شخصية (الحلاج)، وتوضح أفكاره، ولكنها لا تساعد في تطوير الحدث، ويقف عندها الفعل، ويتعرقل سير المسرحية، ومنها القصيدة التي يلقيها (الحلاج) في الناس، يدعوهم فيها إلى الله، وتمتد على أكثر من خمسة وأربعين سطراً، وتشغل خمس صفحات من القطع الصغير (ص ٧٤ ــ ٧٨)، ومنها أيضاً القصيدة التي يلقيها (الحلاج) أمام القضاة، يتحدث فيها عن نفسه، ويذكر ماضيه، وتمتد على أكثر من خمسة وستين سطراً، وتشغل سبع صفحات من القطع الصغير (ص ١٧١ ــ ١٧٨). ومن تلك القصائد الطويلة أيضاً قصيدة يلقيها السجين الثاني أمام (الحلاج)، يتحدث فيها عن ماضيه، وتمتد على أكثر من ثلاثين سطراً، وتشغل ثلاث صفحات (ص ١٢٥ ــ ١٢٨).

وتبدو مثل تلك القصائد جميلة، بما فيها من شعر، ولكن «لا يكفي أن يتدفق الشعر الرائع بشكل طبيعي من شخصية من الشخصيات، إذ لابد وأن يقنعنا هذا الشعر بأهميته للحدث، وبمدى مساعدته على استخراج أقصى الأعماق العاطفية، التي يمكن استخراجها من الموقف»[١٣].

«إن (شكسبير) في مسرحياته الناضجة حين يقدم ما قد يبدو كسطر شاعري

---

(١٢) أطيمش، محسن، الشاعر العربي الحديث مسرحياً، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٧، ص ٢٩٦.
(١٣) إليوت، ت. س، مقالات في النقد الأدبي، ص ٦٨.

فحسب، لا يعطل هذا السطر الحدث أبداً، ولا يخرج قط عن الشخصية، بل إن ما يحدث هو العكس، يقوى السطر من الحدث ومن الشخصية، ولا نشعر قط أن سطوراً جميلة من الشعر طرأت على فكر (شكسبير) وأراد أن يقحمها على النص بطريقة ما، ولا أنه لجأ إلى الشعر ليملأ فراغاً تخلف من نضوب إلهامه الدرامي، ورغم أن السطور تثير دهشتنا فهي تتلاءم مع الشخصية، أو بالأحرى تضطرنا إلى تغيير فكرتنا عن الشخصية بحيث تصبح متلائمة معها»(١٤).

ولابد من الاشارة إلى الرهافة في اختيار الكلمات، والدقة في إقامة التعبيرات، لتحمل فكر (الحلاج) وتعبر عن روحه، وتدل على عصره، وهي على الرغم من ذلك كله رقيقة مألوفة، منها (زنديق—ص ١٥) و(طرق الصوفية ص ٢٥) و(جباة بيوت المال) (ص ٤٠) و(لا حب إذا لم تخلع أوصافك) (ص ٥٨).

ولابد من الاشارة أيضاً إلى جمال الصور الفنية، بما فيها من جدة وإثارة وإدهاش، وقدرة على حمل المعنى، ونقل الموقف، وتصويره.

ومن تلك الصور ما ينساب عفوياً على لسان مجموعة من الصوفيين حين يتحدثون عن (الحلاج)، بقولهم(١٥):

«كنا نلقاه بظهر السوق عطاشا فيروينا من ماء الكلمات
جوعى فيطاعمنا من أثمار الحكمة
وينادمنا بكؤوس الشوق إلى العرس النوراني»

ولكن ما في الكلمة والصورة من جمال، يأتي «على حساب دينامية الحدث بتجميده في الاطار الاستاتيكي، وعلى حساب دموية الشخصية بصبغها باللون الفكري، وعلى حساب المادة الكلامية بجعلها أقرب إلى المحاورة منها إلى الحوار. فالكلمة أهم من الحركة، والفكرة أهم من الشخصية، والصورة أهم من الموقف، لذلك وجدنا الكاتب يعمد إلى البدائل الفنية لتسخين المسرحية، إلى وهج المضمون وحرارة الشعر، إلى دفء الكلمة، ومأساوية القصة»(١٦).

(١٤) المصدر السابق، ص ١٠٨ — ١٠٩.
(١٥) عبد الصبور، صلاح، مأساة الحلاج، ص ١٩.
(١٦) سرور، نجيب، آه يا ليل يا قمر، تقديم جلال العشري، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٥،

←

ولكن على الرغم من ذلك كله يمكن أن تعد المسرحية «الخطوة الواسعة التي خطاها المسرح الشعري المصري والعربي نحو تقديم عالم شعري له انتظامه وعلاماته، يتوحد فيها الشعر والدراما»(١٧).



ولقد كتبت مسرحية (ابن الأيهم الازار الجريح) بشعر التفعيلة، في مواضع قليلة، وبالشعر المبني على البحور التقليدية، في أكثر المواضع، وكتبت إحدى لوحاتها الثلاث عشرة بالنثر، وهي اللوحة الثانية عشرة.

ويبدو شعر التفعيلة، في المواضع القليلة التي جاء فيها، شبيهاً بالشعر المبني على البحور التقليدية، بما يمتاز به من علو النبرة، وحدة الايقاع، وقوة الموسيقى، وبمحافظته على القافية، وتمسكه بها، على الرغم مما فيها من تنوع، وهو أشبه بالموشحات، في مواضع، وبالأرجوزات، في مواضع أخرى، ومن الصعب أن يعد في معظم المواضع، من شعر التفعيلة.

أما الشعر المبني على البحور التقليدية، وقد كتب جل المسرحية به، إلا أقلها، فيوزع البيت الواحد فيه على عدة أسطر، ولا يوزع على شطرين، إلا قليلاً، ويكاد يلتبس للوهلة الأولى، في شكل توزيعه على أسطر، بشعر التفعيلة.

ولقد احتج المؤلف، في تقديمه مسرحيته، لذلك التوزيع الجديد، فقال(١٨):

«يخيل إلي أن توزيع البيت على سطور لا يصح إلا في حالات معينة، حين يريد الشاعر أن يشحن العبارة أو يزودها بانفعال خاص، هذا التوزيع إذاً وقفات نفسية، طاقة يراد لها أن تتركز في فقرة، في عبارة من البيت.... وربما ضاعت هذه الانفعالات التي يريدها الشاعر إذا ما كتب البيت سطراً واحداً بلا وقفة ولا فاصل».

من تقديم العشري.

(١٧) عبد القادر، فاروق، ازدهار وسقوط المسرح المصري، ص ١٩٠.

(١٨) العيسى، سليمان، ابن الأيهم الازار الجريح، ص ٣٠ — ٣١.

وفي الواقع لا تضيع الانفعالات إذا ما تضمنها الشعر، سواء وزع على شطرين، متساويين، أم وزع على عدة أسطر، والقارىء يدركها، والشاعر يحققها حين يلقي شعره، كما يحققها الممثل، إن أتيح لمثل ذلك الشعر أن يمثل.

ويمتاز الشعر المبني في المسرحية على البحور التقليدية، كما يمتاز شعر التفعيلة فيها أيضاً، بقوة التراكيب، ومتانتها، ووحدة الايقاع، وعلو نبرته، والحفاظ على القافية، وتماسكها، وجمال الصور الفنية، وجدتها.

ولكنه شعر يغني العواطف، ويسهب في التعبير عنها، ويطيل في وصف المواقف وتصويرها، فالمسرحية سلسلة من القصائد الجميلة الممتعة، تتسلسل في تتابع هادىء، لتصور حوادث وبيئة وحياة، ولكنها قليلاً ما تقدم حواراً مسرحياً قوياً، يطور المواقف، ويدفع بالحوادث إلى تعقيد أو حل.

إن «عملية الكتابة للمسرح تختلف تمام الاختلاف عن عملية كتابة نظم ليقرأ أو يتلى، وإن محصول العمليتين يختلف عن الآخر اختلافاً بيناً»[١٩]. و«الشعر لا لزوم له إذا كان لمجرد الزينة، وإذا اقتصر دوره على إمتاع المتفرج الذواقة بالاستماع إلى الشعر إلى جانب مشاهدة المسرحية، فالشعر لابد وأن يبرر وجوده درامياً، ولا يقتصر فحسب على أن يكون شعراً جيداً صيغ في شكل درامي»[٢٠].

«ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الأخلاق، وتمتاز بفخامة العبارة، وجلالة الفكرة، لما بلغ المراد من المأساة، إنما يبلغه حقاً بمأساة أضعف عبارة وفكرة، ولكنها ذات خرافة وتركيب أفعال»[٢١].

أما النثر الذي كتبت به اللوحة الثانية عشرة من المسرحية، فهو نثر رقيق، سهل العبارات، لا يخلو من صور جميلة، وإيقاع بسيط، وهو موزع على أسطر، تختلف طولاً وقصراً، يراعى فيها الواقع والنبرة، ولكن اختلاف أداة الكتابة، بين شعر ونثر، واضح شديد الوضوح.

---

(١٩) إليوت، ت. س، مقالات في النقد الأدبي، ص ٦٤.
(٢٠) المصدر السابق، ص ٨٩.
(٢١) أرسطو طاطيس، فن الشعر، ص ٢١.

ويرى (إليوت) «ضرورة تجنب مزج النثر بالشعر في المسرحية الواحدة، لأن من شأن النقلة من هذا إلى ذلك أن تصدم المشاهد وهو يدرك أداة التعبير إدراكاً واعياً، وقد يكون لهذه النقلة ما يبررها، إذا ما قصد الكاتب من ورائها إحداث مثل هذه الصدمة وهو ينقل المشاهد من مستوى من مستويات الواقع إلى مستوى عداه»(٢٢).



إن أياً من المسرحيات السابقة، سواء ما كتب منها بالشعر المبني على البحور التقليدية، أم ما كتب بشعر التفعيلة، لم تقدم مثلاً قوياً للمسرحية الشعرية، وإن كان شعر التفعيلة قد استطاع أن يقدم في بعض المسرحيات حواراً جيداً، ولاسيما في مسرحية (مأساة الحلاج).

ولا يمكن أن يرد ذلك التقصير إلى طبيعة الشعر المبني على البحور التقليدية، أو شعر التفعيلة، وإن بدا الأخير أكثر ملاءمة للحوار المسرحي من الأول.

إن القضية راجعة إلى الكاتب المبدع نفسه، فهو المسؤول عن تطويع الشعر للبناء المسرحي، ومثل هذا الأمر يبدو في الواقع «مهمة ضخمة قد تكون مستحيلة في فترة ما من التاريخ، وفي فترة أخرى قد تتطلب جيلاً كاملاً من المسرحيين لتحقيقه: لقد أدرك النقاد منذ زمان أن بلاغة مسرحيات (شكسبير) الباكرة لم تكن من إنجاز (شكسبير) وحده، بل أولئك الذين سبقوه، وابتكروا الشعر المرسل وجعلوا منه شيئاً فشيئاً وسيلة من وسائل البلاغة، وسبك أسلحة كهذه في تاريخ الدراسة يحتل عن حق أحد أمكنة الصدارة»(٢٣).

وتبرز مسؤولية الكاتب المسرحي العربي أكثر صعوبة، لأنه يحاول كتابة المسرحية وليس لديه في لغته من تاريخ المسرح وأصوله وقيمه وتقاليده إلا رصيد قليل جداً، لا يمتد على أكثر من مئة عام، لم تكن فيها غير محاولات حققت في مراحل محدودة بعض الازدهار، تخللتها خيبات وإخفاقات كثيرة.

---

(٢٢) إليوت، ت. س. مقالات في النقد الأدبي، ص ٩١.
(٢٣) بنتلي، إريك، الحياة في الدرامة، ص ٨٦.

ولذلك يمكن أن يرد ما في المسرحيات السابقة من تقصير عن تحقيق المسرحية الشعرية إلى الريادة، وما يكون فيها دائماً من صعوبات، وغالباً ما يكون في الريادة تقصير، ولكن غالباً ما يكون فيها تأسيس وترسيخ وتأصيل، ومع التطور المستمر، يتم تجاوز التقصير، فيزول، ويتم ترسيخ ما تأسس وتأصل، فيبقى، وهنا تبرز قيمة الريادة، وأهميتها.

ولئن دلت المسرحيات السابقة على شيء فهي تدل على قابلية الشعر العربي للنمو والتطور والتجدد، بل قابليته لاستيعاب نوع أدبي جديد، لم يكن له من قبل نظير، في الأدب العربي، وهو ما ينفي عن الشعر العربي، وعن العقلية العربية، الثبات والجمود.

وإذا كانت المسرحيات الشعرية قد حملت مثل تلك الدلالة، على الرغم مما فيها من تقصير، وعلى الرغم من أنها ماتزال في مرحلة الريادة، فلعل مثل تلك الدلالة تبدو أكثر قوة ووضوحاً في المسرحيات النثرية، وقد حققت من النمو والتطور والنجاح قدراً أكبر.

— ٣ —

الحوار والنثر بالعربية الفصحى

حققت المسرحيات التي اعتمدت على النثر، من المسرحيات التي اتخذت من التاريخ مصدراً لها، نجاحاً أكبر من مثيلاتها، من المسرحيات التي اعتمدت على الشعر.

ولعل من أسباب ذلك النجاح اعتماد أكثر المسرحيات على النثر، سواء اتخذت من التاريخ مصدراً لها أم لم تتخذ، وهو ما مد الحوار المسرحي المعتمد على النثر بتجارب كثيرة، أتاحت إمكان تطوره، ولا ينكر ما للتأثر بالمسرح الغربي من دور، وهو مسرح اندثرت فيه المسرحية الشعرية، وجل مسرحياته الحديثة، مسرحيات نثرية، وهي ما يتأثر به الكتاب العرب.

ولعل من أشد المزالق خطورة في الاعتماد على النثر لكتابة الحوار المسرحي، هو السعي إلى الاقتراب من مستوى الحديث اليومي، أو الوصول إلى مستوى التعبير الأدبي، وفي الحالتين يزداد البعد عن تحقيق الحوار المرتبط بالبناء المسرحي.

آ ـ الحوار ومستوى التعبير الأدبي

ومن المسرحيات التي يمكن أن يعد الحوار فيها أقرب إلى المستوى الأدبي (صقر قريش) (١٩٥٦) لمؤلفها (محمود تيمور) و(دار ابن لقمان) (١٩٦١) لمؤلفها (علي أحمد باكثير) و(حكاية الأيام الثلاثة) (١٩٦٨) لمؤلفها الدكتور (عمر النص).

إن الحوار في مسرحية (صقر قريش) فخم الألفاظ، قوي التراكيب، متين البناء، بليغ العبارات، فيه بلاغة وخطابة، وفيه فصاحة وبيان.

ففي الحوار ألفاظ فصيحة، لا يخلو بعضها من غرابة، أو ندرة استعمال، تجعل إدراك معناها صعباً، يقطع متعة متابعة الحوار، وليست بالقليلة، ومنها (غُنية) (ص ٦٥)، و(التمارق) (ص ٦٨) و(مِغْفَـــرة) (ص ٦٩) و(خوّار) (ص ٧١) و(يخضد) (ص ٧٣) و(شَفَا جُرُف) (ص ٨٢) و(شِكّة السلاح) (ص ٩٤) و(الأنوف) (ص ١٢٣) و(جماح القول) (ص ١٦١).

وتبدو الغاية من استخدام مثل تلك الكلمات ليست تتبع الغريب، وإنما تتبع الفصيح، بل الأفصح، وهي غاية نبيلة، تدل على وفاء للفصحى، ولكن من الصعب أن تعد من إحدى غايات الحوار المسرحي.

والجمل متينة البناء، شديدة الاحكام، بليغة، يشغل الاهتمام بها عن متابعة العمل المسرحي، ومن أمثلة ذلك ما يدور في المقطع الآتي من حوار بين (عبد الرحمن) و(المرواني)[٢٤]:

«عبد الرحمن: دع ما تحاسنني به من القول، وصارحني بما يجول في خاطرك من رأي، لا تكتم عني خبيئة نفسك.

المرواني: لم لا تقضي على هذا العدو الألد بضربة حاسمة، كما كان شأنك في كل من ناصبك العداء، وناوأك في الأمر؟

عبد الرحمن: لا تستأصل شأفة عدو ترجى صداقته، واستبقه لمن هو أشد عداوة منه.

المرواني: حسبي أني نبهت الأمير إلى ما يحدق بنا من خطر، لقد دخل (أبو الصباح) المدينة في هذا اليوم دخول الغزاة الفاتحين، تحف به فرسانه.

عبد الرحمن: حسبك يا مرواني حسبك

المرواني: لقد محضتك النصح، وأخلصت لك القول، لزام عليك أن تستأصل شأفة ذلك الرجل، ومن يلوذ به».

وفي الحوار بعض المقاطع الخطابية، تعتمد على علو النبرة، وحدة الانفعال، الفردي، ولكنها تمتاز بالقصر، وغالباً ما تظهر في نهاية الفصل، ومن ذلك قول (عبد الرحمن) في نهاية الفصل الثاني «الله مع الصابرين، الله مع العاملين، إن الله لا ينصر

---

(٢٤) تيمور، محمود، صقر قريش، ص ١٥٩ ـــ ١٦٠.

الحمقى والخاملين ممن لا يعملون ولا يصبرون، لقد نزلت هذه الجزيرة طريداً، ولن أخرج منها إلا شريداً»[٢٥].

وباستثناء تلك الخصائص الأسلوبية، يبدو الحوار مدروساً بعناية كبيرة، فهو موزع على الشخصيات توزيعاً دقيقاً، ونادراً ما يطول حوار الشخصية الواحدة، وقليلاً ما يظهر فيه النقاش الفكري، وهو مرتبط دائماً بالأفعال والأحداث والمواقف.



ويعلو أسلوب التعبير أيضاً في حوار مسرحية (دار ابن لقمان) على الرغم مما فيه من محاولة تبسيط الأسلوب، والاقتراب من مستوى التعبير اللغوي في المرحلة التاريخية التي تتخذ المسرحية منها مصدراً لها.

إن أسلوب الحوار قوي متين، يمتاز بالفصاحة والبلاغة، وفيه قدر غير قليل من الكلمات الفصيحة، النادرة في الاستعمال، ومنها (الهامة) (ص ٢٩) و(ليستظهروا علينا) (ص ٣٣) و(سَحْري ونحري) (ص ٥٣) و(أرومة وشرف محتد) (ص ٥٧) و(تنهنه) (ص ٦١) و(ديوث) (ص ٧٧) و(قرم إلى الطعام) (ص ١٥٧).

ولكن في أسلوب الحوار كلمات أخرى مستمدة من اللهجة العامية، الشائعة في عصر المماليك، وأكثرها من الدخيل، ويبدو أن المراد منها التعبير عن ذلك العصر، وتصويره.

ومن تلك الكلمات (خُوند) ويخاطب بها سلطان المماليك، وترد في مواضع قليلة، منها (ص ١٥ و١٦ و١٨ و٢١ و٣٢) ومنها كلمة (الطواشي) وتطلق على رئيس الخدم، وترد في مواضع قليلة، منها (ص ١٢ و٩٩ و٢٣٣ و٢٣٤) ومنها كلمة (الحراشفة) ويوصف بها الرعاع من الشعب والسوقة، وترد في مواضع كثيرة، منها (ص ١٦ و٣١ و١٠٤ و١٠٥ و١٢٦ و١٢٨) ومنها أيضاً كلمتا (الفرنج) و(الفرنسيس)، وهما تردان كثيراً، ومن المواضع التي ترد فيها الأولى (ص ١٢ و٩٣ و١٠١ و١٠٤ و١٠٥ و١٠٦

(٢٥) المصدر السابق، ص ٩٧.

و١٠٨ و١٠٩ و١٢٠ و١٢٨ و١٧٦ و١٧٧ و١٨٢ و١٨٣ و١٩٦ و٢٠٣ و٢١٢). ومن المواضع التي ترد فيها الكلمة الأخيرة (ص٨٨ و١٠٥ و١٠٨ و١٢٥ و١٢٨ و١٣٠ و١٣١ و١٧٨ و١٧٩ و٢١٢).

وتظهر في أسلوب الحوار تعبيرات فصيحة المفردات، سليمة التركيب النحوي، صحيحة البناء اللغوي، ولكنها شائعة، مبتذلة، وهي مستمدة من اللهجة العامية، الشائعة في العصر الحاضر، ويبدو من الصعب الجزم بإمكان انتسابها إلى اللهجة العامية التي كانت شائعة في عصر المماليك.

ومن تلك التعبيرات (هدية على قدرها) (ص ١٠) و(سلم لي على خالتي أم أحمد) (ص٣٩) و(من أول ما طلع الصباح) (ص٤٣) و(لا أعمل شيئاً من وراء ظهره) (ص ٥١)، و(لا يجرؤ أحد أن يفتح فمه بكلمة) (ص٩٥) و(أكاد أطير من الفرح) (ص١٤٨).

وتظهر أخيراً في أسلوب الحوار تعبيرات بليغة، متينة التركيب، قوية الاحكام، مصوغة على شاكلة الفواصل في القرآن الكريم، أو الأمثال العربية، وتبدو أحياناً قائمة على اقتباس آية، أو تضمين مثل.

ومن تلك التعبيرات (دع الأمور تجري في أعنتها) (ص٢٦) و(هذا فراق بيني وبينك) (ص ٥٨) و (فليس لنا عليه من سبيل) (ص ٢١٣) و (إذا ملكت فأسجح) (ص ٢٣٤).

ويبدو غريباً تجاور التعبيرات الشعبية المبتذلة، والتعبيرات الفصيحة البليغة، كما يبدو غريباً أن ينطق بالأولى العرب، على حين ينطق بالأخيرة الفرنسيون.

وفي المقطع الآتي مثل للحوار في المسرحية، وفيه تتحدث (شجر الدر) إلى بضعة رجال من أمراء المماليك، ندبتهم إلى الدفاع عن القصر، وصد هجوم الفرنسيين، فاختلف بعضهم مع بعض، فيمن سيبقى، وفيمن سيذهب لصد الهجوم، وهي تعرّض بولائهم لابن السلطان، وتزلفهم إليه، وانفضاضهم عنها، فتقول:

«كفى، تتناقرون أمامي كالديكة، هذا كل ما تحسنون، أما الدفاع عن مصالح الأمة وأعراض الناس وسمعة الدولة فأنتم عنه تجبنون، لطالما أهانني وطالبني بما عندي وما ليس عندي

من أموال أبيه بزعمه، وأنتم صامتون، ثم استغثت بكم لتحموا جوارينا وغلماننا من فسقه وفجوره فكنتم جميعاً تتنصلون، ظللتم تتملقونه وتتزلفون إليه طمعاً في الجاه والمنصب والمال حتى أفسدتموه فوق فساده، فماذا نلتم منه، ألم يجعل الأمر والنهي لرجاله؟! وقلدهم المناصب، وأقطعهم الأموال، واطرحكم كالجمال الجرب؟»(٢٦).

إن المقطع السابق يمتاز بتعدد الصيغ فيه، واختلاف الأبنية، من طلب وأمر وإخبار واستفهام واستنكار، في انتقالات متعددة، تعبر عما في الموقف من انفعال ولكن يلاحظ ما في المقطع من تناقض بين تعبيرين، أحدهما شائع مبتذل، بما فيه من كلمات وتراكيب وتشبيه، وهو «تتناقرون أمامي كالديكة»، والآخر غريب نادر، بما فيه أيضاً من كلمات وتراكيب وتشبيه، وهو «اطرحكم كالجمال الجرب».

كما يلاحظ ما في المقطع من ميل إلى إحداث التوازن والسجع في تركيب الجمل، وبنائها، بما يشبه تركيب الفاصلة في (القرآن الكريم)، فالسجع واضح في انتهاء الجمل بـ (تجبنون) و(صامتون) و(تتنصلون)، وقد تم تقديم الحال اضطراراً لاحداث السجع في (فكنتم جميعاً تتنصلون).

ويطول حديث الفرد الواحد أحياناً طولاً مفرطاً، حتى ليزيد على مئة كلمة، كما في الصفحات ذوات الأرقام التالية (١٩ و٢٠ و٢١ و١٠٢ و١٤٨ و١٩٦ و٢١٤ و٢١٥).

وفي بعض المواقف يطول النقاش حول قضية ذهنية مجردة، ولاسيما في المواقف التي تتحدث فيها النسوة، ومن ذلك النقاش الدائر بين الملك (لويس) وزوجته (مرجريت) (ص ٥٣ ــ ٥٨) حول الخيانة والوفاء، والنقاش الدائر بين الملك وإخوته (ص ٦٨ ــ ٧٣) حول الصلح الذي عرضه عليهم رسول (فخر الدين)، والنقاش الدائر بين (فخر الدين) وجماعة من أمراء المماليك (ص ١٠٠ ــ ١٠٦) ويؤكد فيه نزاهته وإخلاصه وترفعه عن المطامع الشخصية.

ويبدو أسلوب الحوار في مواقف النقاش ممتعاً، بما فيه من رهافة، ودقة تعبير، ولكن من السهل الاستغناء عن كثير من مقاطعه، لأنه لا يطور العمل المسرحي، ولا ينميه.

---

(٢٦) باكثير، علي أحمد، دار ابن لقمان، ص ١٩٦.

ويرق أسلوب الحوار في مسرحية (حكاية الأيام الثلاثة) إلى مستوى صاف شفاف ، لا تعكره شائبة من كلمة مبتذلة شائعة ، أو غريبة نادرة ، ولا يبرز فيه تعبير جاهز مكرور ، أو نافر غريب ، وهو أسلوب رفيع جميل ، تظهر فيه بين حين وآخر صورة فنية ، تزيده ألقاً وجمالاً .

ولذلك يبدو أسلوب الحوار منسجماً مع طبيعة المسرحية ، والجو الذي تصوره ، بما فيه من مدينة مثالية ، فائقة الجمال ، تعيش على العدل والمحبة والخير ، وكان حرياً بالمسرحية أن تكتب بالشعر .

ويبدو الحوار في الفصلين الأول والثاني شائقاً ، لما يثير من تطلع إلى معرفة حقيقة الكنز المخبوء في المدينة ، وهو يتخذ شكل استجواب واعتراف ، ولاسيما في الفصل الثاني ، فيكشف حقائق مثيرة ، كما يبدو في الفصل الثالث ممتعاً ، لما فيه من حديث بين عجوز وصبية يدور حول الحياة ، بما فيها من يأس وطموح ، وقلق وطمأنينة ، وحزن وفرح .

ولكن مثل ذلك الحوار يفقد كثيراً مما فيه من جمال وتشويق ومتعة ، حين يلقى على خشبة المسرح ، لأنه يتعلق بالمواقف ، ويوضح الشخصيات فقط ، ولا يرتبط بشيء من الحوادث أو الأفعال ، ولا يساعد على تطوير وتعقيد .

وفي بعض المواقف يطول الحوار ، ولكنه لا يفرط في الطول ، ومن أمثلة ذلك ، المواضع التي تحمل فيها الصفحات الأرقام التالية (٨٧ ــ ٨٨ ــ ١٣١ ــ ١٣٢ ــ ١٤٠ ــ ١٥٠ ــ ١٥١ ــ ١٦٠ ــ ١٦١ ــ ١٦٢) ، وفي بعض المواضع يبدو توزيع الحوار على عدد من الأشخاص ليس إلا عملاً شكلياً ، غايته تجنب طول حديث فرد واحد ، أو استجرار مثل ذلك الفرد إلى الحديث ، كما في الموقف الواقع في الصفحتين (١٧١ و١٧٢) .

وفي الفصل الأول يقوم (تاميش) باستجواب كل من (ظهير الدين) و(أم الخير) و(ريحانة) ، ولا تختلف أقوال واحد من هؤلاء الثلاثة عن الآخر إلا قليلاً ، وكان يمكن الاكتفاء باستجواب (ريحانة) ، فيتم التخلص من كثير من الحوار لا دور له ولا تأثير .



إن ما تمتاز به المسرحيات الثلاث السابقة، هو الاهتمام فيها بأسلوب الحوار، والسعي إلى الوصول إلى مستوى من الفصاحة والبلاغة والجمال رفيع، على حين يضعف الاهتمام فيها بالحوار نفسه.

ولقد كانت الألفاظ فيها فصيحة، ومنتقاة، كما كانت الجمل متينة، وقوية، تتصف بالجمال، ولكن الحوار لم يكن محكم الطول أو القصر، ولا موزعاً على الأشخاص بدقة وعناية، كما لم يكن مرتبطاً بحوادث وأفعال، ولا متعلقاً بتطوير العمل المسرحي وتعقيده.

«إن من أهم وظائف الحوار المسرحي هو تطوير الحبكة، وهكذا لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يرخي لمتعته العنان في كتابة حوار ساحر أو مؤثر أو متدفق حيوية يبعد به عن هدفه، ولهذا كان على الكاتب أن ينظم حواره، بحيث يظهر، وكأنه حركة انبعاثية، وأن تحت هذا السطح المائج المضطرب تياراً قوياً يحمل الأشخاص والحبكة إلى غايتها المحددة»(٢٧).

«وحين يستمع مشاهد رهيف الحس إلى نثر جيد في مسرحية، يدرك أنه بإزاء لغة خير من لغة الكلام العادية، ولكنه لا يعتبرها لغة مختلفة عن اللغة التي يتكلمها، لأن من شأن الشعور بهذا الاختلاف أن يفرض حائلاً بينه وبين الشخصيات على خشبة المسرح... ينبغي أن يترك الأسلوب ووقع الحوار... أثراً غير شعوري في مجموعه»(٢٨).

ولقد حاولت معظم المسرحيات، في مرحلة تالية، تجاوز ما حققته المسرحيات السابقة من أسلوب أدبي رفيع، وسعت إلى تحقيق حوار مسرحي، يرتبط بالبناء المسرحي، ويكون له دوره في تصوير الشخصيات، وصنع الحوادث.

ب ــ الحوار المرتبط بالبناء المسرحي

ومن المسرحيات التي يمكن أن يعد الحوار فيها قد تجاوز الأسلوب الأدبي، وأصبح أكثر ارتباطاً بالبناء المسرحي، مع الاختلاف في مستوى هذا الارتباط، المسرحيات التالية (السلطان الحائر) (١٩٦٠) لمؤلفها (توفيق الحكيم) و(الراهب) (١٩٦١) لمؤلفها الدكتور (لويس عوض) و(سليمان الحلبي) (١٩٦٥) لمؤلفها (ألفرد فرج) و(مغامرة

---

٢٧) ميليت، فرد، وبنتلي، جيرالد إيدس، فن المسرحية، تر. صدقي حطاب، مر. د. محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، ص ٤٨٢.

(٢٨) إليوت، ت. س، مقالات في النقد الأدبي، ص ٩٠.

رأس المملوك جابر) (١٩٧٠) لمؤلفها (سعد الله ونوس) و(محاكمة الرجل الذي لم يحارب) (١٩٧٢) لمؤلفها (ممدوح عدوان) و(المهرج) (١٩٧٣) لمؤلفها (محمد الماغوط) و(رضا قيصر) (١٩٧٥) لمؤلفها (علي عقلة عرسان) .



إن أسلوب الحوار في مسرحية (السلطان الحائر) سلس ، رشيق ، ينساب رخياً ، قصير الجمل ، سهل التركيب ، منوع التعبيرات ، واضح المعنى ، قوي التأثير ، يسوق بعضه إلى بعض ، في اطراد ، يمتع ، ويشوق ، ويدفع حركة المسرحية قدماً ، إلى مزيد من تعقيد وإثارة .

وهو فصيح الكلمات ، من غير غرابة ولا تفاصح ، وسليم بناء الجمل ، من غير قوة ولا تصنع ، وبليغ العبارات ، من غير تنميق ولا افتعال .

وفي المقطع التالي مثل للحوار في المسرحية[٢٩] :

« القاضي : هذا هو الحل القانوني الشرعي

السلطان : « للوزير » لا تضيع وقتاً . لم يبق من رد على هذا الأحمق الوقح إلا الاطاحة برأسه ، ولتكن النتيجة ما تكون ، وأنا الذي سيفعل ذلك بيده « يستل سيفه »

القاضي : إنه لشرف عظيم لي يا مولاي أن أموت بيدك ، وأن تذهب روحي في سبيل الحق والمبدأ

الوزير : صبراً يا مولاي صبراً ، لا تصنع من هذا الرجل شهيداً ، ما من ميتة أروع من هذه يتمناها مثل هذا الشيخ المهدم ، سوف يقال إنك حطمت القانون والشرع فيه ، وسوف يصبح هو الرمز الحي لروح الحق والمبدأ ، ورب شهيد مجيد له من التأثير والنفوذ في ضمير الشعب ما ليس لملك جبار من الملوك .

السلطان : « يكظم » لعنه الله .

الوزير : لا تنله هذا المجد يا مولاي على حساب الموقف

السلطان : وما العمل إذن ؟ إن هذا الرجل يضعنا في مأزق ، ويخيرني بين أمرين ، كلاهما

---

(٢٩) الحكيم ، توفيق ، السلطان الحائر ، ص ٧٠ — ٧٢ .

مر : القانون الذي يظهرني ضعيفاً ويصيرني أضحوكة ، أو السيف الذي يصمني بالوحشية ويجعلني بغيضاً .

الوزير : « يتجه إلى القاضي » يا قاضي القضاة : كن ليناً ميسراً ، ولا تكن صلباً معسراً ، قف معنا في منتصف الطريق ، وأوجد لنا حلاً وسطا ، واجتهد معنا في البحث عن مخرج معقول .

القاضي : ما من مخرج معقول سوى القانون .

الوزير : نطرح السلطان للبيع في المزاد ؟!

القاضي : نعم » .

إن الحوار في المقطع السابق موزع على ثلاثة أشخاص توزيعاً منسجماً ، لا يطول فيه كلام أحد ، ولا يطول صمت آخر ، وهو منوع تنويعاً يتناسب والانفعالات ، ففيه طلب واستفهام وإخبار واستنكار ، ويتضح فيه سوقه الموقف إلى تعقيد ، كما يظهر فيه تصويره الشخصيات ، فالسلطان يحار ويقلق ، ويتخذ رأياً بقتل القاضي ، ثم يتراجع عنه ، والقاضي جلد قوي ، في ثبات واعتداد ، والوزير يخادع في مكر ، ولا يبدو في المقطع شيء من الكلام زائد عن الحاجة ، أو لا ضرورة له ، أو يمكن الاستغناء عنه .



ويبدو الحوار في مسرحية (الراهب) مرتبطاً بمجمل البناء العام للمسرحية ، لولا ما يعتوره من طول في بعض المواقف ، ولاسيما حين يتعلق بالنقاش الفكري ، أو ذكر الماضي .

فالحوار يعبر عن الشخصيات ، ويوضحها ، ويرتبط بالمواقف ، ويساعد على تطويرها ، ويمتاز بالغنى والتنوع ، ويظهر فيه التوتر والانفعال ، وقد يبلغ في بعض المواضع مستوى الخطابة والغناء .

ولعل من أجمل مقاطع الحوار ، وأكثرها حيوية ، ما ينطق به الراهب (أبا نوفر) ومن ذلك قوله « الحب أعمى ، الحب أصم ، الحب أبكم ، الحب لا يعي ولا يفهم إلا نفسه »(٣٠) .

---

(٣٠) عوض ، د. لويس ، الراهب ، ص ٥٨ .

وقوله أيضاً «(مارتا) هي روح الوادي، أنفاس الحياة، السماء الزرقاء، خضرة الحقول، هي الطمي المقدس، بذلت جسدها لتعطي المساكين، لتطعم الجياع، لتشفي المرضى، لتحيي الموتى، هي القربان المقدس»[٣١].

إن جمل الحوار قصيرة، تعتمد على التقرير والخطاب والتكرار، لتنقل انفعالاً حاداً، وتعبر عن توتر شديد، وهي واضحة، مباشرة، لا تكلف فيها، ولا تنميق، ولا تصنع.

وفي بعض المواضع يدور النقاش حول قضايا ذهنية مجردة، وفي مواضع أخرى يقوم على الحديث عن وقائع في الماضي، ولاسيما في الفصل الأول، ولا يخلو في مثل هذه المواضع من طول، فيبدو مملاً، ولا دور له في تطوير الحوادث، أو تصوير الشخصيات.



ويمتاز الحوار في مسرحية (سليمان الحلبي) بالتنوع، ودقة التعبير، وقوة الدلالة على الشخصيات، وشدة الارتباط بالعمل المسرحي.

وفي المسرحية يظهر (سليمان الحلبي) غير مرة وحيداً، ليناجي نفسه، وقد تكون المناجاة حيناً قصيرة (ص١٠٨ــ١٠٩)، وقد تكون حيناً آخر طويلة، (ص١٣٩ــ١٤٢)، ولكنها في الحالتين تأتي في موضع لا يمكن الاستغناء فيه عنها، فهي تمثل حيناً لحظة اليقظة والتنبه، وهي تمثل حيناً آخر لحظة اتخاذ القرار، وفي اللحظتين من التوتر والانفعال والمعاناة مالا يمكن التعبير عنه إلا في مناجاة.

وفي المناجاة الأولى يقف سليمان وحده فوق تل خرب، يطل منه على (القاهرة)، ثم يقول[٣٢]:

«هذا مكان مرتفع، خرب جداً، أستطيع أن أرى منه القاهرة كلها. ياه، ما أعظمها وما أتعسها، وطني ومنبت أفكاري وآمالي والقلب النابض لأولاد العرب، على أني كرهتك يا قاهرة، وغثيت منك، لم يعد يعنيني أمرك، بضعة كتب أحببتها ذات يوم هنا ثم

---

(٣١) المصدر السابق، ص ١١٤.

(٣٢) فرج، الفريد، سليمان الحلبي، ص ١٠٨ ــ ١٠٩.

تقوضت حروفها في أنقاضك، الحروف تقول (الحق أغلب)، بينما يتمرغ الحق في ترابك، ويتعفن في تلال القمامة من حولك، وتستكثرين الثمن، إن كان يتعين على بعضك أن يكون ثمناً لبعضك، فمن النذالة أن تشتري الحياة بالشرف، ولا تشتري الشرف بالحياة، الرحمة، فإني مع ذلك غير متأكد، أين اليقين؟! لعلي أنطق بلساني، بينما إبليس هو الذي يتكلم في فمي».

إن في المناجاة تعبيراً عن صراع داخلي، بين حب (القاهرة)، وكرهها، حب ما فيها من مثل ومبادىء حوتها الكتب والعلوم، وكره ما فيها من قهر وظلم وحيف، وكره سكوتها على ذلك، وتحملها إياه، وهو صراع يثير الشك، والقلق، حتى لا يكاد يصدق المرء نفسه.

وفي مشهد الأقنعة (ص ٩٨ ـــ ١٠٢)، ينطق (سليمان الحلبي) بكلام متعدد متنوع مختلف، يتفق كل كلام منه والقناع الذي يضعه على وجهه، فهو ينطق بكلام الشحاذ، حين يضع على وجهه قناع شحاذ، وينطق بكلام الساحرة، حين يضع قناع الساحرة، وهو في كل مرة يعطي الكلام قوته وشكله الخاص به.

وبعد ذلك التنوع في الحوار، والغنى، يبدو الحوار معبراً عن الشخصية، لاصقاً بها، على الرغم من تعدد الشخصيات، وتنوعها، ومتناسباً مع المواقف، ومعبراً عنها على الرغم من تنوعها، وتعددها، فهو يطول في موضع ويقوى ويعنف في حدة وانفعال، ويهدأ في موضع ويقصر ويتزن، ليلائم كلاً من الشخص والموقف.

إن (المهندس جابلان) الواعي المثقف، الحريص على مبادىء الثورة الفرنسية، لا يستسيغ العنف، ولا يقر الغرامة الكبيرة المفروضة على الشعب، فيسأل صديقه (كليبر)، وهما في حفلة عامة، فيجيء السؤال قصيراً متزناً، يدل على أدب وتعقل واتزان:

«ـــ أيمكن بالقسوة أن يدفع رجل مالا يملك؟!»(٣٣).

ويغضب القائد (كليبر)، غير الحريص على مبادىء الثورة الفرنسية، الباحث عن المجد الشخصي، المعتمد على القوة والعنف، فيجيب ويأتي الجواب خطبة طويلة، حادة عنيفة، جامحة ثائرة، يريد بها تأكيد ذاته، أكثر مما يريد تقديم الجواب، فيقول:

«ـــ لا أريده أن يدفع، أريده أن يركع، سيضرب ويهان ويمرغ في التراب، ولن يفي

(٣٣) المصدر السابق، ص ٢٨.

بالغرامة، أبداً، سيبيع كل ما يملك، هذا إن وجد مشترياً، حتى لا تبقى له إلا زوجته، فليطرحها في مزاد بين جنودي، ولن يفي بالغرامة، أبداً، وبعدئذ نشتري أنقاض بيته بالثمن الذي نراه، لننتفع بحجارته في بناء وترميم القلاع، سنجعله يشهد بعينيه بيته يقتلع من الأساس، ولن يفي بالغرامة أبداً، فليبع بعد ذلك روحه للشيطان، أو للسلطان (كليبر)، أنا سأشتريه جسداً وروحاً بعشرة فرنكات، ولن يفي بالغرامة أبداً»(٣٤).

ان الصراع متسرب في حروف الكلمات، وفي تركيب الجمل، وفي بناء العبارات، فإذا الكلمات غاضبة، ثائرة، مشحونة بالانفعال، وإذا الجمل قصيرة، حادة، سريعة، وإذا العبارات واضحة، لا تنميق فيها ولا زخرف، وإنما فيها الانفعال، حاداً، والفكر، واضحاً.

ويترافق الحوار مع الفعل دائماً، وهو يقود إلى تطور وتعقيد، ولا يتحول إلى نقاش فكري، على الرغم مما فيه من فكر، ولذلك يلاحظ قصر المشاهد، وكثرتها، وسرعة تغيرها، وهو ما يساعد على الاسراع في الحوار، وينجي من استقرار العمل المسرحي في شكل واحد ثابت.

إن الحوار يتماسك والبناء المسرحي في وحدة متكاملة، تشمل الشخصيات والمواقف والأفعال، ولا يمكن أن يعد الحوار وساطة تعبير، فإنما هو جزء من كل، لا يمكن أن يستقل عنه، وما فيه من سمات وخصائص، هي نفسها سمات وخصائص باقي الأجزاء، بل هي سمات وخصائص مجمل البناء.



وتتنوع أشكال الحوار وتتعدد في مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) في خصب وغنى، لتصور مراحل من التاريخ مختلفة، ولترتبط بمعظم البناء المسرحي، وتلتحم به، في قوة وتماسك، وفي أساليب من التشكيل جديدة.

فالحوار المسرحي يقوم على ثلاثة أشكال من الكلام، الشكل الأول سرد الحكواتي في

---

(٣٤) المصدر السابق، ص ٢٨.

المقهى، والثاني تحاور أشخاص يمثلون مرحلة من الماضي بعيدة، والثالث تعليقات متفرجين على أولئك الأشخاص، وهم يمثلون مرحلة من الماضي قريبة.

و(الحكواتي) يسرد طرفاً من سيرة شعبية، بأسلوب بسيط، قريب من أسلوب الحكايات والسير الشعبية، ولكنه بالفصحى، وليس بالعامية، وقد يظهر في مواضع منه شيء من السجع، ولكنه قليل وعفوي، وغير متكلف، ويعبر هذا السرد عن شخصية (الحكواتي)، ويمثل أسلوب السير، ويحمل روح عصر، كانت تقرأ فيه السير في المقاهي.

وسرد (الحكواتي) متقطع، وموزع على مواضع كثيرة في المسرحية، يتخللها تحاور أشخاص يمثلون الماضي البعيد، في مشاهد تمثيلية، متنوعة مختلفة متعددة، ولا يطول سرد الحكواتي، وقليلاً ما يبلغ مئة كلمة، والمواضع التي يسرد فيها (الحكواتي)، أقل كثيراً من المواضع التي يتم فيها التمثيل، وهي مواضع تبدو الحاجة فيها إلى السرد ضرورية، لقطع مرحلة زمنية، أو تجاوز مسافة مكانية، ولا يخلو الانتقال من السرد إلى التمثيل من تشويق وتطلع.

والشكل الثاني من الحوار هو حوار أشخاص يمثلون مرحلة من الماضي بعيدة، يقومون بتمثيل مشاهد من (بغداد)، تتخلل سرد (الحكواتي) وتقطعه، والحوار في هذه المشاهد نوعان، الأول حوار عادي بسيط، لا تعقيد فيه، ولا تركيب، ولا افتعال ولا تصنع، وهو مرتبط بمجمل البناء العام، ويؤدي دوره بقوة، وما يمتاز به هو البساطة، ومعظمه يدور في عامة الشعب، ويتوزع على مشاهد قصيرة، كثيرة، متنوعة، والثاني حوار مركب، يؤديه عدة أشخاص، واحداً واحداً، حيناً، ومجتمعين حيناً آخر، في شكل يشبه حوار الجوقة، وهو قليل، ولا يظهر في المسرحية غير بضع مرات، ولكنه مرتبط بمجمل البناء المسرحي، وقوي التأثير، ومن أمثلته المقطع التالي[٣٥]:

«الرجل الأول: عندما يجلس على العرش الخليفة لا أحد يطلب من (بغداد) رأياً أو نصيحة

الرجل الثاني: وعندما يسمي الخليفة وزيره يأمرنا بطاعته

المجموعة: فنطيعه

الرجل الثالث: وإن غضب الخليفة من وزيره وأفلح في عزله

المجموعة: أيدنا الخليفة وأعرضنا عن وزيره

(٣٥) ونوس، سعد الله، مغامرة رأس المملوك جابر، والفيل يا ملك الزمان، ص ٥٢.

الرجل الثاني : وكذلك الحال بالنسبة لقاضي القضاة

الرجل الثالث : وكذلك الحال بالنسبة للقواد والولاة

المجموعة : لا يطلبون من عامة (بغداد) رأياً أو نصيحة

الرجل الأول : يأمروننا بالبيعة

المجموعة : فنبايع

الرجل الثاني : ويأمروننا بالطاعة

المجموعة : فنطيع

المرأة الأولى : ذلك هو سر الأمان في هذا الزمان

الرجل الثالث : تعلمناه من الجلادين وسياطهم المرصعة بالمسامير »

والشكل الثالث من أشكال الحوار هو تعليقات رواد المقهى ، على سرد الحكواتي ، وعلى مشاهد التمثيل التي تجري أمامهم في المقهى ، وهي تعليقات عفوية ، بريئة ، ساذجة ، فيها حدة وعمق وخطورة ، وهي تعليقات قليلة ، تأتي في مواضع تبدو ضرورية ، وتمتاز بما فيها من تقطع ، وتفكك وقصر ، ومعظمها مصوغ باللهجة العامية ، وهي تمثل عصراً كانت تسرد فيه الحكايات في المقهى .

إن أشكال الحوار الثلاثة ، بما فيها من سرد وتحاور وتعليقات ، متكاملة ، ينسجم بعضها مع بعضه الآخر ، انسجاماً لا يقوم على التناغم والتوافق ، فقد يكون المستوى التعبيري في أحد الأشكال دون المستوى التعبيري في شكل آخر ، وإنما يقوم على الاتفاق في الغاية ، وهي إثارة المتفرج ، وتحريضه ، وتنبيه وعيه ، ووضع خبرة تاريخية أمام ناظريه ، لا لينفعل ، بل ليحاكم ويخرج بموقف يستند إلى شيء من التفكير .

ومثل ذلك التعدد في أشكال الحوار ، وبما فيها من تنوع واختلاف وتباين ، يحقق غاية المسرحية ، وينسجم وطبيعة بنائها ، ويقدم محاولة في تطوير الحوار ، تبدو جديدة ، مثلما تبدو موفقة ، وهي بعد ذلك كله محاولة أصيلة ، نابعة من التراث ، ومرتبطة به .



ويتخذ الحوار في مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) شكل استجواب في قاعة

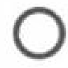
المحكمة، واتهام ودفاع، واسترجاع ما مضى، في مشاهد تمثيلية، ويعتمد على المبالغة والمغالاة، ولا يخلو من طول وإسهاب، يضعف من ارتباطه بمجمل البناء العام للمسرحية.

إن كلام كل من القاضي والنائب العام ومحامي الدفاع، كلام إنشائي، خطابي، يعتمد على المبالغة والمغالاة، ولا حياة فيه ولا روح، وما هو إلا شكل جاهز، يثقل البناء المسرحي، ويضعفه، بما فيه من خطابة.

وللحاجب في قاعة المحكمة كلام طويل في افتتاح المسرحية، وفي ختامها، يتوجه فيه إلى الجمهور بخطاب مباشر، وهو يعلن في الافتتاح عن دهشته لحضور الجمهور محاكمة الرجل الذي لم يحارب ويطلب منهم لزوم الصمت وهو يؤكد بذلك عنصر الايهام، موحياً للجمهور بأنهم في قاعة محكمة حقيقية، مما لا يتلاءم مع ما تقوم عليها المسرحية من كسر الايهام، حين تستحضر الماضي في مشاهد تمثيلية تجري داخل قاعة المحكمة.

ويميل الحوار إلى الطول، وتغلب على أسلوبه البساطة، ولكنه يعتمد على المبالغة والافتعال والمغالاة، والتعبير عن عاطفة مفرطة في الانسياب والتدفق، ومن أمثلته (المونولوج) الطويل الذي يلقيه (أبو الشكر العدناني) يشكو فيه عسف السلطة واستبدادها[٣٦].

وعلى الرغم من تكرار كلمات تنتمي إلى عصر سقوط (بغداد)، مثل (الخليفة) و(المغول) و(هولاكو) و(بغداد) فإن الحوار لا ينتمي إلى ذلك العصر، ولا يمثله، ولا يدل عليه في شيء، بل إن بعض الكلمات لا تنتمي إليه مثل (المحامي) و(النائب العام)، وربما كان هذا الأمر مقصوداً لغاية فكرية، تتمثل في الاشارة إلى مرحلة نكسة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧.



ويمتاز الحوار في مسرحية (المهرج) بالايجاز والرشاقة والمرح، ولا يخلو من تنوع وغنى.

وفي الحوار تعليقات لرواد مقهى شعبي، على مشاهد تمثيلية تقدمها أمامهم فرقة

(٣٦) ينظر: عدوان، ممدوح، «محاكمة الرجل الذي لم يحارب»، ص ٢٧٣.

مسرحية جوالة ، وهي تمتاز بالعفوية والبساطة والارتجال ، وتدل على سذاجة وجهل وغباء وفيها إضحاك وإثارة ، وأكثرها تعليقات يستجرهم إليها قارع الطبل في الفرقة الجوالة ، ويسوقهم إليها ، بأسئلة ماكرة .

ومنها تعليقات سمجة باردة ، ولكنها تثير الضحك ، لأحد رواد المقهى ، يعمل مدرساً لمادة اللغة العربية ، مايفتأ يتسقط الأخطاء اللغوية والإعرابية لأعضاء الفرقة الجوالة ، ويصححها لهم ، مقاطعاً المشهد التمثيلي .

ولقد صيغ الحوار في أحد المشاهد التمثيلية التي تقدمها الفرقة الجوالة في الفصل الأول بأسلوب متميز ، يقوم على السجع ، ليدل في مبالغة وتهريج على العصر الذي يمثله المشهد ، وفيه يظهر الخليفة (هرون الرشيد) وهو مقبل على الطعام بنهم شديد ، ويدخل عليه أعرابي ، يشكو إليه ظلم أحد التجار ، ومن الحوار الدائر في ذلك المشهد المقطع التالي[٣٧] :

« الممثل الثالث : (بدور أعرابي) مولاي ، كنت لسنوات خلت ، فتى عربياً غض الاهاب ، موفور الصحة ، لا أدخل من شباك أو باب ، وعندي مال وجواري ، ونوق تسرح في الوهاد والبراري

المهرج : (بدور الخليفة) وبعد ، وبعد ؟!

الممثل الثالث : أناخ الدهر بكلكله ، فحرمني من مشربه ومأكله ، حتى صرت من الضعف والهزال ، أمرق والله من ثقوب المنخل والغربال

المهرج : وبعد وبعد وبعد ؟

الممثل الثالث : حط بي الزمان عند تاجر كالثعبان

المهرج : والتتمة

الممثل الثالث : رجل بلا ذمة ، بلع أجرتي ، وأهان كرامتي ، وشردني ما بين الموصل والبصرة ، لا أملك والله إلا عكازاً وصرة » .

وينتهي المشهد بأن يأمر له الخليفة بألف دينار ، وبقطع رأسه ، لأنه ثرثار .

وتظهر في الحوار كلمات أعجمية دخيلة كثيرة ، وتتراكم في بعض المواضع ، تراكماً ، ولكنها تأتي منسجمة مع السياق ، مرتبطة بمجمل البناء ، لتؤدي دوراً متميزاً ، ذا دلالة وتأثير

---

(٣٧) الماغوط ، محمد ، الآثار الكاملة ، ص ٥١٩ ــ ٥٢٠ .

ومن ذلك محاولة (المهرج) تضليل (صقر قريش) بإخباره عما يمتلك العرب من وسائل الحضارة، وأدواتها، ليوهمه بتقدمهم وتحضرهم، وفي المقطع التالي مثل لذلك[٣٨]:

«صقر: دعنا نفهم، وماذا عندكم أيضاً؟

المهرج: عندنا عصارات جزر، ماكنات حلاقة، طاولات فورمايكا، غسالات فريسكو، قداحات غاز، مراوح توشيبا، طناجر بريستو، ساعات أوميغا.

صقر: وهل تنعمون أنتم، أحفادنا العرب، بكل هذه النعم؟!

المهرج: طبعاً، طبعاً، وعندنا أيضاً بفتيك، روستو، همبرغر، شاتوبريان، بوظة توتي فروتي، شوكالامو، عندنا سيارات تسير، طيارات تطير».

كما تظهر في الحوار بعض الأمثال الشعبية، وتتجمع أيضاً في موضع واحد، لتدل على ضعف الشعب، وخوفه من السلطات الحاكمة، وتبدو مثل تلك الأمثال مرتبطة بالسياق، قوية التعبير، ومنها ما يرد في الصفحة ذات الرقم (٥٦٨).

ومثل تلك الأنواع في الحوار تغنيه، وهي تمتاز بقوة الارتباط بسياقها، وبما تحمل من دلالات، وتبدو منسجمة والحوار، وليس فيها شيء من النفور أو البروز.

والحوار في المسرحية قصير الجمل، سهل التراكيب، بسيط العبارات، موجز، مكثف، لا إسهاب فيه ولا تطويل، مرتبط بالحدث والفعل والحركة، يسوق إلى موقف جديد، في تغير مستمر، سريع الانتقال.

وهو حافل بتعبيرات ضاحكة، وانتقادات حادة لاذعة، تنضح بالأسى والمرارة، وتغرق في السخرية والتجريح، في قوة وحدة وعنف، ولا يخلو الحوار من صور فنية، عفوية، تحمل المعنى، وتعبر عنه بجمال ووضوح، وهي صور طريفة، غريبة، جديدة، يساعد أكثرها على إثارة الضحك.

ولكنه حوار مثقل بالمبالغة والافتعال والمغالطات والتهريج والانتقاد، تميع فيه العواطف، وتثور الأهواء، والنزعات، وتتضخم المعاني وتنتفخ القيم والأفكار، وتعلو نبرة الخطاب، حتى تدنو من الصراخ والصياح.

---

(٣٨) المصدر السابق، ص ٥٤٦ ــ ٥٤٧.

وتبدو مثل تلك السمات في الحوار مرتبطة بموقف المسرحية ورؤيتها، وهي سمات أضحت خصائص لها، تتميز بها، وتنفرد، وبوساطتها تحقق غايتها في الانتقاد والاضحاك.



ويمتاز الحوار في مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) بتنوع أشكاله، واختلاف مستوياته، وبما فيه من ملاءمة للبناء المسرحي، وبتحقيقه دوره في توضيح الشخصيات، وتطوير المواقف، وإن كان لا يخلو في بعض المواضع من إسهاب ممل.

ففي الحوار مستويان، الأول مستوى الحوار في مسرحية (غانم بن أيوب وقوت القلوب)، التي تعرض في أثناء عرض مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني)، ويمكن أن تعد مسرحية صغيرة، متضمنة داخل المسرحية الكبيرة، وهي من تأليف (أبي خليل القباني) نفسه، والحوار فيها منوع أيضاً، فيه غناء، وأشعار، بالاضافة إلى ما فيه من حوار.

ومن الأشعار ما يقوله (هرون الرشيد) أمام قبر (قوت القلوب)، ومنه[39]:

هلمـــا إلى قوت وقـــولا لقبرهـــا ... سقـتك الغـوادي مربعاً ثم مربعـــا
فيـــاقبر قوت كيـــف واريت حسنها ... وغـــادرت قلباً هام حتـــى تصدعـــا
سأسقـيك من عينـي بكـل دقيقـــة ... مذاب فؤاد بالفـــراق تقطعـــا

ومن الحوار فيها المقطع التالي[40]:

«جعفر: (مرتبكاً) لا ينبغي لمولانا السلطان كثرة الهموم والأحزان، على جارية مرغوبة، وغادة محبوبة، وفي قصره أجمل منها، وشؤون الدولة كثيرة، وتصريفها لا يستقيم إلا بحكمته السديدة.

هرون: دعني من تصريف شؤون الدولة يا (جعفر)، فقلبي يشتعل، وفكري منشغل.

جعفر: ياذا الجلال، ومعدن الجود والأفضال، قلبك أشد من المصائب، وفكرك لا تؤثر في صفائه النوائب، هناك شؤون عاجلة، وتدبيرها لا يتم إلا بهمتك العالية، عامل

(٣٩) ونوس، سعد الله، سهرة مع أبي خليل القباني، ص ٢٨.
(٤٠) المصدر السابق، ص ٣٠.

مصر لم يرسل الخزنة، وابن سليمان يرتكب المظالم في البصرة، وأصحاب الحاجات يتزاحمون على باب الديوان، منذ خروجك للصيد والسلوان

هرون: قل لمسرور أن يذبحهم جميعاً، عامل مصر، وعامل البصرة، وأصحاب الحاجات وفوقهم جعفر الوزير، فامض من قدامي، واتركني لأحزاني»

ويبدو الحوار والغناء والأشعار في مسرحية (غانم بن أيوب وقوت القلوب) ركيك البناء، ضعيف العبارات، يقوم على السجع المتكلف، والترادف المصطنع.

والمستوى الثاني هو الحوار في مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني)، وهو حوار غني منوع، فيه كلام للمنادي، وتعليقات للمتفرجين على مسرحية (غانم بن أيوب وقوت القلوب)، الذين يمثلون جمهور المسرح، في عصر (أبي خليل القباني)، بالاضافة إلى ما فيه من حوار، أيضاً.

فالمنادي يقوم بدور الراوية، وهو الذي يقطع العرض في مسرحية (غانم بن أيوب وقوت القلوب)، ليقدم مشهداً من مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني)، ثم يقطع هذا المشهد، ليقدم مشهداً آخر من المسرحية الأولى، وهكذا دواليك، وقد يتكرر مثل هذا القطع في الجزء الواحد من المسرحية عدة مرات، ويتتابع في تلاحق، كما في نهاية الجزء الأول، (ص ٤٢ و٤٧ و٦١ و٦٥ و٦٨).

وكلام المنادي واضح ومحدد، ومباشر، ويتجه فيه الخطاب إلى جمهور المتفرجين، وهو يساعد على اختصار الزمان، ودفع البناء قدماً، نحو مزيد من تطور وتعقيد.

ويشترك مع المنادي ممثلة، تساعده على القيام بدور الراوية، وتشترك معه في إلقاء الكلام الخطابي المباشر، وغالباً ما يكون الكلام موزعاً عليه وعليها لاحداث شيء من التنويع، والامتاع، وهو كلام محايد، وثائقي، يكاد يشبه كلام الجوقة.

أما تعليقات المتفرجين من عصر (أبي خليل القباني) على مسرحيته (غانم بن أيوب وقوت القلوب) فتمتاز بالعفوية والبساطة، وقد صيغت باللهجة العامية، وهي تنم عن ذوق ذلك العصر وفكره.

وتساعد التعليقات على كسر الايهام المسرحي، فتنبه المتفرجين إلى أنهم يرون مسرحية

تقدم داخل مسرحية أخرى، وتشعرهم بحقيقة التطور التاريخي، وتقفهم عليه، إذ يرون ما في التعليقات من تعبير عن قيم ومواقف وأفكار تجاوزها الزمن، وأضحت مثيرة للضحك والسخرية.



ويبدو الحوار في مسرحية (رضا قيصر) على قدر محدود من الارتباط بالبناء المسرحي، وهو لا يخلو من طول، وفيه دنو من مستوى الحديث العادي، ويغلب عليه التكرار.

فالمسرحية تقدم مشهدين من مسرحيتين في داخلها، على سبيل المسرحية داخل المسرحية، ولكن الحوار في هذين المشهدين لا يختلف في شيء عن الحوار في المسرحية عامة.

وتبدأ المسرحية بكلام طويل يلقيه (الطفيلي) منفرداً، على شكل افتتاح، يعرف فيه نفسه إلى الجمهور، ويؤكد فيه جوعه وظلم مولاه (بلاوتوس)، وتختتم المسرحية بمثل ذلك الكلام الطويل، يلقيه (الطفيلي) منفرداً أيضاً، ويؤكد فيه اشمئزازه من موائد (قيصر)، ويبحث في الجمهور عن كريم يضيفه على موائده.

ويكرر (الطفيلي) إشارته إلى جوعه أكثر من خمس وعشرين مرة، على طول المسرحية، وفي مواضع مختلفة، منها ما يقع في الصفحات ذوات الأرقام التالية (٨ ـ ٩ ـ ١٨ ـ ٢٤ ـ ٢٥ ـ ٢٦ ـ ٣٢ ـ ٣٧ ـ ٣٨ ـ ٤١ ـ ٤٢ ـ ٤٣ ـ ٤٦ ـ ٦٢ ـ ٦٣ ـ ٦٤ ـ ٦٧ ـ ٨٠ ـ ٨١ ـ ٨٦ ـ ٩١ ـ ٩٢ ـ ١٠١).

ويكرر (بلاوتوس) إشارته إلى رغبته في نيل رضا (قيصر)، أكثر من خمس وعشرين مرة أيضاً، على طول المسرحية، وفي مواضع مختلفة، منها ما يقع في الصفحات ذوات الأرقام التالية (٢١ ـ ٢٧ ـ ٣٢ ـ ٤١ ـ ٤٣ ـ ٤٥ ـ ٥٧ ـ ٦٠ ـ ٦٩ ـ ٧٠ ـ ٧١ ـ ٧٤ ـ ٧٧ ـ ٧٨ ـ ٨٣ ـ ٩٣ ـ ٩٥ ـ ١٠٤ ـ ١١٠ ـ ١١١ ـ ١١٤ ـ ١١٨ ـ ١٢٠ ـ ١٢١ ـ ١٢٢ ـ ١٢٣).

وفي عدة مواضع يتحدث بعض الأشخاص إلى أنفسهم، في أثناء تحاورهم، على

سبيل الحديث الجانبي ، ويكثر هذا في حديث (بلاوتوس) ، ولاسيما في الفصل الثاني ، ومن مواقعه فيه الصفحات ذوات الأرقام التالية (ص ٦٩ ــ ٧١ ــ ٧٣ ــ ٧٤ ــ ٧٥) .

ويظهر في الحوار كثير من التعبيرات اليومية الجاهزة ، والمعاني الشعبية المرتبطة بالبيئة المحلية المعاصرة ، مما لا يتناسب والعصر الروماني الذي تدور فيه حوادث المسرحية ، وبعض تلك التعبيرات عامي .

ومن أمثلة التعبيرات الشعبية « يسرق الكحل من العين » (ص ٩) و« سيبحث كل مخلوق عن شخص يستزلم ولن يذكرني أحد أبداً » (ص ٢١) ، و« ليجني الأرباح على ظهورنا » (ص ٢٣) و« أخذه على محمل الجد » (ص ٢٢) و« افعل الخير لمرة واحدة في حياتك وألقه في البحر » (ص ٦٣) .

ويبدو الحوار في هذه المسرحية أقل ارتباطاً بالبناء وتعبيراً عن تميز الشخصيات ، على الرغم مما فيه من عناصر الحوار المسرحي الناجح والمنوع .



ومما يدل عليه الحوار في المسرحيات السابقة هو ملاءمة العربية الفصحى للحوار المسرحي ، ولذلك يبدو غريباً أن تعمد بعض المسرحيات إلى مزج العربية الفصحى باللهجة العامية ، في كتابة الحوار .

— ٤ —

الحوار ومزج العربية الفصحى باللهجة العامية

ظهرت بعض المسرحيات تتخذ من التاريخ مصدراً لها، وقد كتب الحوار فيها بالعربية الفصحى في مواضع، وباللهجة العامية في مواضع.

ومن تلك المسرحيات (يا سلام سلم الحيطة بتتكلم) (١٩٧١) لمؤلفها (سعد الدين وهبة)، و(رفاعة الطهطاوي، أو بشير التقدم) (١٩٧٤) لمؤلفها (نعمان عاشور).



لقد كتب باللهجة العامية بعض الحوار في مسرحية (يا سلام سلم الحيطة بتتكلم) وكتب معظمه بالعربية الفصحى.

وفي المسرحية ثلاثة فصول، يتألف كل فصل من ثلاثة مشاهد، ماعدا الأول، فيتألف من مشهدين، ولقد كتب الحوار في المشهد الثاني من الفصل الأول باللهجة العامية، وكتب المشهد الثالث من الفصل الثاني والأول من الفصل الثالث بالفصحى، وكتبت مواضع من باقي المشاهد بالفصحى، ومواضع أخرى منها بالعامية.

ويبدو توزيع الحوار على العامية والفصحى خاضعاً لقدر غير قليل من الارتباط بطبيعة الموقف، أحياناً، وطبيعة الشخصية، حيناً، ولكن مثل ذلك الارتباط لا يطرد.

فالمشهد الثاني من الفصل الأول تدور حوادثه أمام الجدار الذي تكلم، وفيه يجتمع

العامة من الناس، ويتم طرح الأسئلة على الجدار، ويجيبهم صوت من ورائه، وقد صيغ الحوار فيه بالعامية، لتحقيق الارتباط بطبيعة الموقف والمكان والناس.

وفي المشهد الأول من الفصل الثاني يجتمع مجلس السلطة، ويضم (القاضي) و(الوزير) و(الوالي) و(المحتسب) و(السلطان)، وتنضم إليهم (المرأة)، التي تتكلم من وراء الجدار، ويدور فيه الحوار بالفصحى، ما عدا موقفاً واحداً، تعرّض فيه (المرأة) بعبث (القاضي) ومجونه، فيرد عليها، ولا يرعوي عن إظهار عبثه ومجونه، ويدور الحوار بينهما باللهجة العامية، ليناسب الموقف العابث.

ويتكلم الفتى (عمر)، حيثما ظهر في المسرحية، باللهجة العامية، لأنه على ما يبدو أمي من عامة الشعب.

وقد يكون في مثل ذلك التوزيع للحوار على العامية والفصحى، المشار إليه في المواضع السابقة، ما يجعله منسجماً والتصور الذي يفترض ضرورة كتابة الحوار بالعامية أو الفصحى وفق المستوى الثقافي للشخصية، أو وفق الموقف.

ولكن في مواضع أخرى يبدو توزيع الحوار غير منسجم مع ذلك التصور نفسه، إذ يتكلم باللهجة العامية دائماً الشيخ (جمال الدين) الذي يمثل في المسرحية دور الراوية، وهو الشيخ المؤرخ المثقف، على حين يتكلم بالفصحى رئيس الطهاة.

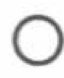
إن ظهور العامية إلى جوار الفصحى يحدث تفاوتاً، ويكسر الانسجام، ويلغي وحدة العمل، ولا يملك مسوغات قوية لوجوده.

ويمتاز الحوار بعد ذلك بالقصر، والايجاز، وهو حوار رشيق، لا طول فيه، ولا تعقيد، قصير الجمل، بسيط التركيب، واضح المعاني، يتعلق دائماً بما هو حسي ملموس، ولا يرتبط بالمجرد، ويترافق دائماً مع الحركة والفعل، في سرعة وتدفق.

والحوار يكشف الشخصيات، ويوضحها بقوة، ويرتبط بكل شخصية ارتباطاً محدداً، في عبارات ومعان خاصة، تميزها، وهو يدفع المواقف إلى تعقيد سريع، وفي الحوار مقاطع ضاحكة، عابثة، فيها قدر من المجون والاثارة، وأكثر تلك المقاطع تتعلق بالقاضي.

ولكن لابد من ملاحظة ما في الحوار من بساطة مفرطة، فهو يعالج الأمور معالجة

سريعة ، لا يمس فيها غير السطح ، ويعبر عنها تعبيراً سريعاً ، لا يقدم فيه غير المعنى العابر ، فإذا هو لا يملك غير قليل من الجمال الفني ، والعمق الفكري .



ولقد كتب بعض الحوار باللهجة العامية في مسرحية (رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم) وكتب بعضه الآخر بالفصحى ، في تداخل وانتقال مستمر ، يخضع أحياناً لمثل ما خضع له في المسرحية السابقة ، من ملاءمة الشخصية أو الموقف .

إن زوجة (رفاعة) ، و(المدام مادلين) مدبرة بيت (رفاعة) في (باريس) ، والخادمة في بيت (رفاعة) ، و(عبد العال) الخادم في مكتب (رفاعة) ، و(المسيو جوزيف آجوب) ، أستاذ (رفاعة) في (باريس) ، ورجال القرية في (طهطا) ، كل أولئك يتكلمون باللهجة العامية حيثما ظهروا في المسرحية .

أما (رفاعة) وأصدقاؤه وتلامذته ، فيتكلم بعضهم مع بعض بالفصحى غالباً ، ولاسيما حين يتعلق الحديث بقضايا ثقافية ، وبالعامية حين يتعلق الحديث بأمور عادية ، كالدعوة إلى دخول البيت ، أو الخروج ، ولكنهم يتكلمون دائماً بالعامية حين يتحدث أحد منهم مع أحد من العامة ، أياً كان موضوع الحديث .

وعلى الرغم مما في ذلك التوزيع من انسجام مع التصور الذي يفترض ضرورة ملاءمة الكلام للموقف أو للشخص ، فإنه لا يطرد .

وفي الأحوال كلها يبدو تجاور الفصحى والعامية غير منسجم ، وفيه قدر غير قليل من التنافر والفوضى والاضطراب ، مما يخل بوحدة العمل المسرحي ، وفي المقطع التالي من المسرحية مثل للحوار فيها(٤١) :

« فراج : قوليلي بقى ، أنتي شايفه إيه ؟!

أم علي : أنا شايفة أننا ما نجبلوش سيره عن اللي حصل ، حتبقى صدمه ، كفايه عليه متاعب المرض .

---

(٤١) عاشور ، نعمان ، رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم ، ص ١٠٠ .

فراج : هذا كلام لا يقال يا بنت الأنصاري ، رفاعة أدرى مني ومنك بما أصابه ، ويقيني أنه كان يدرك ما سيحل به بعد وفاة محمد علي .

أم علي : ابراهيم باشا الله يرحمه كان بيعزه ، دا هو اللي سلمه رتبة الباكوية ، اللي أنعمها عليه أبوه .

فراج : أنت لا تعرفين زوجك كما أعرفه ، فالألقاب لا تثلج صدره ، ويقيني أنه مهموم وليس مريض » .

والتناقض في المقطع السابق واضح ، فالشيخ (فراج) يحدث (أم علي) باللهجة العامية في بدء الحوار ، ثم يحدثها في نهايته بالفصحى ، من غير مسوغ لمثل هذا الانتقال إلى الفصحى ، إن كان ثمة مسوغ من قبل للحديث بالعامية .

ويمتاز الحوار في المسرحية عامة بالقصر ، وقوة التعبير عن الشخصيات ، وسرعة تطويره المواقف ، وسوقها نحو تعقيد أو حل ، سواء ما كتب منه بالعامية أو ما كتب بالفصحى .

وفي ذلك ما يدل على ملاءمة الفصحى للحوار ، وما يؤكد مسؤولية الكاتب عن تطويعها للبناء المسرحي ، ويجعل الدعوة إلى العامية غريبة ، وغير مسوغة .



إن اللهجة العامية هي وسيلة التعبير في الحديث اليومي ، ومن الصعب أن تعد وسيلة ملائمة للتعبير في الحوار المسرحي ، لأن الحوار المسرحي يختلف عن الحديث اليومي .

« وإن النثر الذي يردد على لسان الشخصيات بعيد بعد الشعر عن لغة الكلام العادية بألفاظها وبوقعها وبإعرابها ، بتخبطها في البحث عن الكلمات ، بلجوئها الدائم إلى التقريب ، بالفوضى التي تسودها وبجملها غير المكتملة ، وهذا النثر أعيدت كتابته عدة مرات شأنه في ذلك شأن الشعر »[٤٢] .

إن اللهجة العامية تمثل مستوى من الكلام لا يمكن أن يعد فنياً ، لأن عدد الألفاظ المتداولة فيها محدود قليل ، لا يملك الغنى والتنوع ، وألفاظها مكرورة مبتذلة ، مستنفدة المعاني

---

(٤٢) إليوت ، ت ، س ، مقالات في النقد الأدبي ، ص ٨٩ .

والطاقات، ولا يمكنها توليد معان جديدة، وهي ذات أبنية وتراكيب قليلة، ثابتة، لا تتيح إمكان تركيب أبنية جديدة، وهي أبنية محطمة مكسورة، فيها تنافر ونشاز.

ويتحدث (سومرست موم) عن[٤٣] الكتاب المسرحيين، الذين اعتمدوا على اللهجة العامية، ويرى أنه قد «نتج عن ذلك أن ضاق نطاق الشخصيات التي يستطيع الكاتب المسرحي معالجتها، لأن الكلام هو وسيلة لتقديمها، ومن المستحيل تصوير أناس ذوي عقل سليم وعاطفة مرهفة بحوار لا يعدو أن يكون من الهيروغليفية الناطقة، ثم إن الكاتب أخذ يميل دون وعي إلى اختيار الشخصيات التي تتكلم بصورة طبيعية على النحو الذي اعتاد الجمهور أن يعتبره طبيعياً وهذه الشخصيات تكون حتماً بسيطة وواضحة، يضاف إلى ذلك أن الموضوعات نفسها أصبحت محدودة مادام الكاتب لا يستطيع أن يعالج القضايا الأساسية للحياة الانسانية ويستحيل عليه أن يحلل عقد الطبيعة الانسانية حين يقيد نفسه بهذا الحوار المسرف في تقليد الطبيعة».

ومما لاشك فيه «أن هناك للكاتب المسرحي رغبتين متعارضتين: رغبة في كتابة الحوار الذي يبدو واقعياً، ورغبة في كتابة حوار مؤثر ومشوق، وحين يحاول الكاتب أن ينقل الحديث في المسرحية نقلاً حرفياً فإنه قد يعرض المستمع للملل، وإن كان يحتفظ بعامل الصدق في هذا الحديث، ولكن لا يرضى أي كاتب مسرحي أن يثير الملل في نفوس مستمعيه، من أجل أن تكون لغته دقيقة، ومن ثم فإن من الخطأ من الناحيتين الجمالية والتاريخية وزن الحوار النثري بميزان الدقة الواقعية وحدها، فالحوار النثري هو صناعة وشأنه في هذا شأن جميع عناصر الأسلوب المسرحي الحرفي الأخرى»[٤٤].

أما التصور الذي يرى ملاءمة الحوار للشخصية قائماً على أساس من استخدام الفصحى في حوار المثقفين والعامية في حوار الأميين، فهو تصور للملاءمة سطحي، يتعلق بالشكل فحسب، لأن الملاءمة تقوم على أساس من أن ينطق الشخص بحوار يعبر عن طبيعته النفسية ومزاجه، ويحمل مستواه الثقافي والفكري، ويرتبط ببيئته الاجتماعية وطبقته، ومثل

---

(٤٣) موم، سومرست، عصارة الأيام، تر. د. حسام الخطيب، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٢، ص١٤٦ ــ ١٤٧.

(٤٤) ميليت، فرد، وبنتلي، جيرالد ايدس، فن المسرحية، ص ٤٩٢ ــ ٤٩٣.

ذلك التصور يخلق تفاوتاً في مستويات الحوار ، ويخل بوحدته ، وتماسكه ، وهو يقوم على أساس من تصور الفن نقلاً للواقع .

وفي الحقيقة لا يمكن أن يعد ما تنطق به الشخصية المثقفة في المسرحية ، هو نفسه ما يمكن أن تنطق شخصية مثقفة تشبهها في الواقع ، إن في الشخصيات المسرحية شيئاً متميزاً « هو مقدرتهم اللفظية في التعبير عن أصعب المواقف الانسانية ، وليس فينا في الحياة من له هذه المقدرة اللفظية الكافية لمثل هذه المواقف ، فنحن لن نفيها حقها ألفاظاً ، كما لا يستطيع أحد أن يفيها حقها أنغاماً ، فيروح مغنياً كلما حل به أمر رهيب كما يفعل أبطال الأوبرات ، فالمنطوى هنا ليس تشخيص أدوار معينة بقدر ما هو افتراض أن الطبيعة الانسانية قادرة على التعبير عن نفسها بالكلمات »(٤٥) .

ولذلك تبطل دعوى ملاءمة الحوار للشخصية أو الموقف ، كما تبطل دعوى الوصول إلى جماهير الشعب غير المثقفة ، لأن من أساليب الوصول : التعبير الفني الجميل ، وأي استخدام للعامية لا يعني سوى التضليل والتجهيل .

« وفي فوضى أمور الدنيا وعجز معظم الناس في معظم المناسبات ، نجد أن شيئاً من الحوار الجيد هو بحد ذاته مصدر متعة ، ويأتينا بما يشبه المفاجأة اللذيذة »(٤٦) .

وقد حاول (توفيق الحكيم) في مسرحية ليست ذات مصدر تاريخي ، هي (الصفقة) (١٩٥٦) ، تقديم تجربة « لايجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى ، وهي — في الوقت نفسه — مما يمكن أن ينطق الأشخاص ولا ينافي طبيعتهم ولا جو حياتهم ، لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم ويمكن أن تجري على الألسنة ... قد يبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية ولكنه إذا أعاد قراءتها ، طبقاً لقواعد الفصحى ، فإنه يجدها منطقية على قدر الامكان ، بل إن القارىء يستطيع أن يقرأها قراءتين ، قراءة بحسب نطق الريفي ... ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربي الصحيح ، فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة »(٤٧) .

---

(٤٥) بنتلي ، إريك ، الحياة في الدرامة ، ص ٨٥ .
(٤٦) المصدر السابق ، ص ٨٥ .
(٤٧) الحكيم ، توفيق ، الصفقة ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، ١٩٥٦ ، ص ١٥٧ — ١٥٨ .

ولكن المستوى التعبيري في تلك المسرحية يبدو متدنياً، فهو أسير الصيغ والتعبيرات البسيطة المفككة الشائعة في اللهجة العامية، ولا يملك شيئاً من النصاعة والقوة والاشراق، على الرغم مما فيه من سلامة لغوية وإعرابية.

ويرى (علي أحمد باكثير) «أن السبيل ليس استعمال اللغة الدارجة نفسها ... وإنما السبيل هو أن نقتبس أسلوبها ومنطقها وبلاغتها من حيث التقديم والتأخير وسائر خصائصها الحية المرنة، وننقلها إلى لغة كتابتنا الفصيحة الجارية على قواعد الاعراب، وبذلك تتكون عندنا لغة جديدة تعكس واقعنا، ولا تنفصل عن الفصحى، لغة حية متطورة تحفل بالألوان والظلال الخاصة بكل بلد عربي على حدة، ولكنها مفهومة لجميع الشعوب العربية ولقراء العربية في كل مكان»[٤٨].

ولا يمكن أن تعد في الواقع خصائص العامية أكثر تنوعاً وغنى وتعدداً ومرونة من خصائص الفصحى، سواء بالنسبة إلى تراكيبها أم إلى ألفاظها، ويبدو غريباً أن تكتب الفصحى بأساليب العامية، ولن تكون النتيجة سوى مستوى من التعبير ضعيف أقرب إلى العامية.

إن اللهجة العامية هي صورة واقعية، في مرحلة ما، للغة العربية الفصحى، في صورتها المثالية، أي إن اللهجة العامية هي مستوى من مستويات تحقيق اللغة العربية الفصحى، في مجال الحياة اليومية، في مرحلة تاريخية محددة، وإن المستوى المتحقق من اللغة الفصحى، يرتفع إلى الصورة المثالية، ويقترب منها، حين تزدهر الثقافة، وينتشر التعليم، وهو ينحط وينحدر ويبتعد عن اللغة الفصحى، حين يعم الجهل، وتنتشر الأمية.

ويبدو أن حل مشكلة الحوار «سيأتي نتيجة للتطور الطبيعي الذي تسير فيه حركة التعليم والثقافة في بلادنا حيث نلاحظ أن اللغة العامية آخذة في الارتفاع شيئاً فشيئاً إلى مستوى الفصحى، واتساع قاموسها باتساع الآفاق الثقافية لعامة الشعب الذي يستخدم هذه اللغة، وكان استخدامه لها مقصوراً في عصور الجهل والأمية على التعبير عن الحاجات المادية المحدودة، والحياة الفعلية والعاطفية البالغة الفقر والضيق، ومن المؤكد أن القضاء على الأمية ونشر الثقافة العامة بين طبقات الشعب سيحل المشكلة برفع مستوى اللغة العامية

(٤٨) باكثير، علي أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص ٨٠.

وإثرائها وبخاصة بعد أن تطورت اللغة الفصحى نحو السلاسة واليسر وتخلصت من الألفاظ القديمة المهجورة ومن التعقيدات اللفظية والمحسنات البديعية السقيمة، ومن الممكن أن يستمر هذا التطور خطوات أخرى تزيد الفصحى يسراً وسلاسة دون أن تفقدها شيئاً من غناها وممكناتها الجمالية بين يدي الكتاب ذوي الموهبة الحقة»(٤٩).



ولقد اتضح مما تقدم غلبة الاعتماد على العربية الفصحى في الحوار في المسرحيات التي ظهرت في سورية ومصر، في المرحلة الممتدة من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٧٥، متخذة من التاريخ مصدراً لها.

وهو اعتماد يؤكد طواعية اللغة العربية الفصحى للحوار المسرحي، كما يؤكد إمكان التنويع في أشكال الحوار، بالاعتماد على الفصحى نفسها، وفي هذا رد على الدعوة إلى استخدام اللهجة العامية، ونفي لمسوغاتها.

كما اتضح ملاءمة الشعر العربي للحوار المسرحي، ولاسيما الشعر المبني على وحدة التفعيلة.

وفي ذلك كله ما يدل على مسؤولية المؤلف عن كتابة حوار يرتبط بالبناء المسرحي، سواء أكان ذلك بالنثر أم كان بالشعر.



---

(٤٩) مندور، د. محمد، عن مسرح توفيق الحكيم، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٦٠، ص١٣٦.

خاتمة

أهم نتائج البحث

لعل أهم نتائج البحث ما يلاحظ من وحدة المسرحيات التي ظهرت في سورية ومصر، في المرحلة الممتدة من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٧٥، متخذة من التاريخ مصدراً لها.

ولقد تجلت تلك الوحدة في معالجة المسرحيات في القطرين موضوعات واحدة، كان من أبرزها موضوع الغزو الخارجي، وموضوع الحاكم، ونظام حكمه، كما تجلت في تشابه المسرحيات على المستوى الفني، وهي الوحدة التي أتاحت للبحث إمكان دراسة المسرحيات في القطرين معاً. من غير تمييز المسرحيات في قطر عنها في القطر الآخر.

وتلاحظ كثرة المسرحيات التي اتخذت من التاريخ مصدراً لها، حتى يمكن القول إن معظم الكتاب المسرحيين قد جربوا اتخاذ التاريخ مصدراً لهم، عدا الكتاب الذين كان التاريخ مصدراً لجل نتاجهم المسرحي، إن كاتباً مثل (نعمان عاشور)، عرف باتجاهه الاجتماعي في التأليف المسرحي، وقد نجح فيه وتميز، يقدم على كتابة مسرحية (رفاعة رافع الطهطاوي أو بشير التقدم) متخذاً فيها من التاريخ مصدراً له، وإن كتاباً مثل (عزيز أباظة) و(علي أحمد باكثير) و(عدنان مردم بك) و(عبد الرحمن الشرقاوي) تكاد تكون مسرحياتهم كلها مستمدة من التاريخ.

ولكن نلاحظ قلة المسرحيات التي استطاعت أن تؤثر في واقعها، وتحظى باهتمام النقاد والدارسين، ولعل منها مسرحية (مأساة الحلاج) للشاعر (صلاح عبد الصبور) و(الفتى مهران) للشاعر (عبد الرحمن الشرقاوي)، و(مغامرة رأس المملوك جابر) و(سهرة مع أبي خليل القباني) وهما لمؤلفهما (سعد الله ونوس).

كما تلاحظ قلة المسرحيات التي استطاعت تحقيق مستوى فني ناضج، أو فكري عال،

ولعل منها مسرحية (سليمان الحلبي) لمؤلفها (ألفريد فرج)، و(مغامرة رأس المملوك جابر) لمؤلفها (سعد الله ونوس).

ولقد تقيدت معظم المسرحيات بحقائق التاريخ، وغالى بعضها في تقصي تفاصيله، ولعل من أكثرها إيغالاً في ذلك (ميسلون) للشاعر (بدر الدين الحامد) و(ثأر الله) بجزأيها (الحسين ثائراً و(الحسين شهيداً) للشاعر (عبد الرحمن الشرقاوي)، وقل خروج المسرحيات على حقائق التاريخ، بل كان نادراً، ولم تخرج عليه غير مسرحية (المهرج) لمؤلفها (محمد الماغوط) وكانت السخرية وسيلتها إلى ذلك الخروج، وحاولت بعض المسرحيات اصطناع التاريخ واختلاقه، منها مسرحية (غادة أفاميا) للشاعر (عدنان مردم بك) و(حكاية الأيام الثلاثة) لمؤلفها الدكتور (عمر النص).

ولقد كانت الموضوعات السياسية هي معظم ما عالجته المسرحيات التي اتخذت من التاريخ مصدراً لها، وكان من أبرز تلك الموضوعات موضوع «الحاكم ونظام حكمه»، ولقد كان واضحاً أن الحاضر هو ما تعبر عنه معظم المسرحيات، من خلال التاريخ، وكان بعضها يلمح إلى ذلك، كما في مسرحية (غروب الأندلس) للشاعر (عزيز أباظة)، و(محاكمة الرجل الذي لم يحارب) لمؤلفها (ممدوح عدوان)، وكان بعضها الآخر يكتفي بتقديم تجربة تنبه الوعي وتوقظه، ومنها مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) لمؤلفها (سعد الله ونوس).

ويلاحظ اهتمام معظم المسرحيات بالبطل الفرد، حتى المسرحيات التي كانت تسعى إلى تصوير كفاح الجماعة، ومن تلك المسرحيات (صقر قريش) لمؤلفها (محمود تيمور) و(سليمان الحلبي) لمؤلفها (ألفريد فرج) و(مأساة الحلاج) للشاعر (صلاح عبد الصبور)، ولقد غلب على المسرحيات جميعاً احترام التاريخ وتقديره، والتغني به والاشادة، ولم يشذ عنها جميعاً غير مسرحية (المهرج) لمؤلفها (محمد الماغوط)، وقد نقضت التاريخ، وسخرت منه سخرية مرة.

ولقد اعتمدت المسرحيات كلها على اللغة العربية الفصحى، في كتابة الحوار، ولم يشذ عنها سوى مسرحيتين، هما (يا سلام سلم الحيطة بتتكلم) لمؤلفها (سعد الدين وهبة) و(رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم) لمؤلفها (نعمان عاشور)، فقد مزجت المسرحيتان العامية بالفصحى، ويلاحظ تطور المسرحيات في استخدام اللغة من التأنق والبلاغة والزخرف، إلى العفوية والبساطة، والارتباط بالبناء المسرحي.

ولم يكن الجانب اللغوي وحده الذي حققت فيه المسرحيات تطوراً، بل حققت تطوراً واضحاً في الجوانب كلها، ولاسيما البناء الفني، فقد سارت به نحو تعقيد ونضج، وبرزت أقوى أمثلته في مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) لمؤلفها (سعد الله ونوس).

وكتب كثير من المسرحيات بالشعر، ولاسيما الشعر المبني على التفعيلة، وقد حقق الشعر فيها نجاحاً، ولاءم الحوار المسرحي، ولعل أفضل أمثلته ما قدمته مسرحية (مأساة الحلاج) للشاعر (صلاح عبد الصبور).

ولقد بات واضحاً ازدياد الاقبال على التاريخ، لاتخاذه مصدراً للتأليف المسرحي في المراحل التي كان يتعرض فيها الشعب لحوادث كبيرة، تغير في واقعه، وخير مثل لذلك شدة الاقبال على التاريخ عقب نكسة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧، ولعل في ذلك ما يدل على افتقاد المؤلفين الحرية، واضطرارهم إلى اللجوء إلى التاريخ، لمعالجة قضايا الحاضر.

ويلاحظ لجوء أكثر المسرحيات إلى التاريخ العربي، وقلما لجأت مسرحية إلى التاريخ غير العربي، ولعل منها مسرحية (احتفال ليلي خاص لدريسدن) (١٩٧١) لمؤلفها (مصطفى الحلاج)، ويبدو في اتخاذ التاريخ مصدراً للتأليف المسرحي ما يكسب المسرحيات ملمحاً عربياً، يربطها بالتراث، ويقلل من تأثرها بالمسرح الغربي، وإن كان لا يلغي مثل ذلك التأثر، بل يمنحه شرعيته، ويقلل من ظهوره فجّاً غريباً.

وعلى الرغم من كثرة المسرحيات التي اتخذت من التاريخ مصدراً لها، وتشكيلها ما يمكن أن يسمى ظاهرة متميزة، فإن أحداً من الدارسين لم يخصها بدراسة مستقلة، ولم تحظ بباب أو فصل في دراسة، ولاسيما المسرحيات التي ظهرت بعد منتصف هذا القرن.

ولقد بدأ يظهر إلى جانب التاريخ مصدر آخر، أخذ يحظى باهتمام المؤلفين، وهو التراث الشعبي، ولاسيما السير والحكايات والموالات، وقد اعتمدت عليه عدة مسرحيات منها مسرحية (الزير سالم) (١٩٦٧) لمؤلفها ألفريد فرج ، و(آه يا ليل يا قمر) (١٩٦٨) للشاعر (نجيب سرور) و(حمزة العرب) (١٩٧١) للشاعر (محمد إبراهيم أبو سنة) و(المهر زاهد) (١٩٧٤) لمؤلفها (حسيب كيالي).

ولكن يبدو أن التاريخ سيبقى مصدراً أثيراً لدى المؤلفين المسرحيين، لما يحمله من إمكانات، ولما يقدمه من غنى وعمق، ومايزال اتخاذه مصدراً قابلاً للتطوير فيه والاغناء.

المـصـادر

وهي المسرحيات التي بني عليها البحث

١ ــ أباظة، عزيز، **غروب الأندلس**، المطبعة العمومية، دمشق، لاتا.

٢ ــ باكثير، علي أحمد، **دار ابن لقمان**، مكتبة مصر، القاهرة، لاتا.

٣ ــ تيمور، محمود، **صقر قريش**، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٥٦

٤ ــ الحامد، بدر الدين، **ميسلون**، مطابع أبي الفداء، حماه، ١٩٤٦

٥ ــ الحكيم، توفيق، **السلطان الحائر**، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٦١

٦ ــ الشرقاوي، عبد الرحمن، **الفتى مهران**، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٦

٧ ــ الشرقاوي، عبد الرحمن، **ثأر الله، الحسين ثائراً**، ج ١ دار الكاتب العربي، القاهرة، لاتا
ثأر الله، الحسين شهيداً، ج ٢ دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٩.

٨ ــ عاشور نعمان، **رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم**، الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٧٤.

٩ ــ عبد الصبور، صلاح، **مأساة الحلاج**، دار الآداب، بيروت ط. ثانية، ١٩٦٩.

١٠ ــ عدوان، ممدوح، «محاكمة الرجل الذي لم يحارب»، **مجلة الموقف الأدبي**، دمشق، العدد (١) أيار، ١٩٧٢.

١١ ــ عرسان، علي عقلة، **رضا قيصر**، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٥

١٢ ــ عوض، د. لويس، **الراهب**، دار إيزيس، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٦٤

١٣ ــ العيسى، سليمان، **ابن الأيهم الأزار الجريح**، منشورات وزارة التربية، دمشق، ١٩٦٦

١٤ ــ فرج، ألفريد، **سليمان الحلبي**، دار الكاتب العربي، **القاهرة**، ط. ثانية، ١٩٦٩
١٥ ــ الماغوط، محمد، **الآثار الكاملة**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣
١٦ ــ مردم بك، عدنان، **غادة أفاميا**، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٧
١٧ ــ النص، د. عمر، **حكاية الأيام الثلاثة**، دار الأمانة، بيروت، ١٩٦٨
١٨ ــ ونوس، سعد الله، **مغامرة رأس المملوك جابر والفيل يا ملك الزمان**، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧١
١٩ ــ ونوس، سعد الله، **سهرة مع أبي خليل القباني**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٣
٢٠ ــ وهبة، سعد الدين، **يا سلام سلم الحيطة بتتكلم**، الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٧١.

المـراجـــع

المشار إليها في هوامش البحث

— ١ —

مسرحيات عربية

— الجميل، أنطون، السموأل أو وفاء العرب، مط. الأهرام، القاهرة، ١٩٠٩

— الحكيم، توفيق، الصفقة، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٥٦

— عبد المطلب، محمد، ومرعي، عبد المعطي، حياة مهلهل بن ربيعة أو حرب البسوس، مط. الواعظ، القاهرة، ١٣٢٩هـ ١٩١١م

— القباني، أحمد أبو خليل، هرون الرشيد مع أنس الجليس، لا إشارة لمكان الطبع ولا للتاريخ

— ٢ —

دراسات عربية في النقد والنقد المسرحي

— الأحمد، د. أحمد سليمان، دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الأجيال، دمشق، ١٩٧٢

— اسماعيل، د. عز الدين، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط. خامسة، ١٩٧٣.

— أطيمش، محسن، الشاعر العربي الحديث مسرحياً، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٧

- باكثير، علي أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٦٤
- خشبة، سامي، شخصيات من أدب المقاومة، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٠
- الدقاق، د. عمر، فنون الأدب المعاصر في سورية، دار الشرق، حلب، ١٩٧١
- دوارة، فؤاد، في النقد المسرحي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، لاتا
- الراعي، د. علي، المسرح في الوطن العربي، كتاب عالم المعرفة، الكويت العدد (٢٥) كانون الثاني ١٩٨٠
- سلام، د. عبد المحسن عاطف، عن مسرحيات عزيز أباظة، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٦١
- شكري، غالي، أدب المقاومة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠
- شوكت، محمود حامد، المسرحية في شعر شوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧
- ضيف، د. شوقي، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٣
- العالم، محمود أمين، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط. أولى، ١٩٧٣
- عبد القادر، فاروق، ازدهار وسقوط المسرح المصري، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣
- العشري، جلال، «مأساة الحلاج»، مجلة الكتاب العربي، القاهرة، ٢٩ أكتوبر ١٩٦٦
- عصمت، رياض، بقعة ضوء، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٥
- العقاد، عباس محمود، التعريف بشكسبير، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٩

- العقاد، عباس محمود، مجموعة أعلام الشعر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. أولى، ١٩٧٠
- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط. ثالثة، ١٩٦٧
- مندور، د. محمد، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، ط. ثانية، لاتا
- مندور، د. محمد، محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٥٨
- مندور، د. محمد، عن مسرح توفيق الحكيم، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٠
- مندور، د. محمد، المسرح النثري، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٥٦
- مندور، د. محمد، مسرحيات شوقي، مكتبة نهضة مصر، ط. ثالثة، لاتا
- نجم، د. محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت، بيروت، ١٩٥٦

— ٣ —

دراسات مترجمة في النقد والنقد المسرحي

- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر. د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية، ١٩٧٣
- إليوت، ت. س.، مقالات في النقد الأدبي، تر. د. لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، لاتا
- بنتلي، إريك، الحياة في الدرامة، تر. جبرا ابراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٨
- بيلينسكي، نصوص مختارة، تر. يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٠

— لافرينيوف، بوريس، «تجربة العمل في كتابة مسرحية تاريخية»، مجلة الحياة المسرحية، تر. سيد مراد، دمشق، العدد ١ صيف ١٩٧٧

— لوكاتش، جورج، الرواية التاريخية، تر. د. صالح جواد الكاظم، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٨.

— ماركس، ملتون، المسرحية كيف نتذوقها وندرسها، تر. فريد مدور، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. أولى، ١٩٦٥

— ميليت، فرد، وبنتلي، جيرالد ايدس، فن المسرحية، تر. صدقي حطاب، مر. د. محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦

— هو، غراهام، مقالة في النقد، تر. محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق ١٩٧٣

— ٤ —

مؤلفات في التاريخ والثقافة والأدب

— أمين بك، د. أحمد، الصعلكة والفتوة في الاسلام، كتاب اقرأ، العدد ١١١، ابريل، ١٩٥٢

— بدوي، د. عبد الرحمن، شخصيات قلقة في الاسلام، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٤٦

— تامر، زكريا، الاستغاثة، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد ٥ ايلول ١٩٧٢

— ابن تغري بردي، جمال الدين يوسف، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، دار الكتب، القاهرة، دار الكتب، القاهرة، ١٣٦٩هـ ١٩٥٠م

— خرطبيل، سامي، أسطورة الحلاج، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٧٩

— ديورانت، ول، قصة الحضارة، تر. محمد بدران، مط، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٥

ـ السبكي، عبد الوهاب تقي الدين، طبقات الشافعية الكبرى المطبعة الحسينية، القاهرة، ط. أولى، لاتا

ـ عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، ط. ثانية، ١٩٨١

ـ العقاد، عباس محمود، أبو الشهداء: الحسين بن علي، كتاب الهلال، القاهرة، العدد ٤ سبتمبر ١٩٥١

ـ كارلايل، توماس، الأبطال، تر. محمد السباعي، كتاب الهلال، القاهرة، العدد ٣٢٦ فبراير، ١٩٧٨

ـ الكتبي، محمد بن شاكر، فوات الوفيات، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد، مط. السعادة، القاهرة، ١٩٥١

ـ مؤنس، د. حسين، «التاريخ والمؤرخون»، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الخامس، العدد الأول، نيسان أيار حزيران، ١٩٧٤

ـ ماهر، د. سعاد، البحرية في مصر الاسلامية وآثارها الباقية، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧

ـ المعري، أبو العلاء، رسالة الغفران، تح. د. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط. خامسة، ١٩٦٩

ـ موم، سومرست، عصارة الأيام، تر. د. حسام الخطيب، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٢

ـ ....، سيرة الظاهر بيبرس، ط. عبد الحميد أحمد الحنفي، القاهرة، ط. أولى، لاتا.

مواضع دراسة المسرحيات

الرقم	المسرحية	عرض ومناقشة	الموقف من التاريخ	فهم التاريخ	البناء الفني	لغة الحوار
١	ابن الأيهم	ص ٥٣ـ٥٦	ص ١٧٨ـ١٧٩	ص ٢٣٠ـ٢٣١	ص ٢٥٨ـ٢٥٩	ص ٣٢٢ـ٣٢٤
٢	ثأر الله	١٠٨ـ١١٧	١٧٦ـ١٧٨	٢٣١ـ٢٣٢	٢٧١ـ٢٧٢	٣١٨ـ٣١٩
٣	حكاية الأيام الثلاثة	٨٠ـ٨٣	١٨٣ـ١٨٤	٢٢٥ـ٢٢٦	٣٣١	٢٦٩ـ٢٧٠
٤	دار ابن لقمان	٦٨ـ٧٧	١٦٣ـ١٦٤	٢١٥ـ٢١٧	٢٥٥ـ٢٥٦	٣٢٨ـ٣٣٠
٥	الراهب	٥٩ـ٦٣	١٦٤	٢١٧ـ٢١٨	٢٥٧ـ٢٥٨	٣٣٤ـ٣٣٥
٦	رضا قيصر	١٥٠ـ١٥٤	١٩٧ـ١٩٨	٢٣٦ـ٢٣٧	٣٠١ـ٣٠٤	٣٤٥ـ٣٤٦
٧	رفاعة الطهطاوي	١٤٤ـ١٤٩	٢٠٢ـ٢٠٣	٢٤١ـ٢٤٢	٢٨٩ـ٢٩٢	٣٤٩ـ٣٥٠
٨	السلطان الحائر	٨٩ـ٩٤	١٨٩ـ١٩١	٢٢٠ـ٢٢٤	٢٧٦ـ٢٨٠	٣٣٣ـ٣٣٤
٩	سليمان الحلبي	٦٣ـ٦٨	١٦٩ـ١٧١	٢٢٧ـ٢٢٩	٢٦٢ـ٢٦٦	٣٣٥ـ٣٣٧
١٠	سهرة مع القباني	١٣٩ـ١٤٤	٢٠١ـ٢٠٢	٢٣٩ـ٢٤٠	٢٩٩ـ٣٠١	٣٤٣ـ٣٤٥
١١	صقر قريش	٤٨ـ٥٣	١٦٣	٢١٤ـ٢١٥	٢٥٣ـ٢٥٥	٣٢٦ـ٣٢٨
١٢	غادة أفامية	٧٧ـ٨٠	١٨١ـ١٨٣	٢٢٤ـ٢٢٥	٢٥٩ـ٢٦٠	٣١١ـ٣١٢
١٣	غروب الأندلس	٤٢ـ٤٧	١٦٢	٢١١ـ٢١٢	٢٥٢ـ٢٥٣	٣١٠ـ٣١١
١٤	الفتى مهران	٩٤ـ١٠٣	١٩١ـ١٩٣	٢٤٣ـ٢٤٤	٢٦٦ـ٢٦٨	٣١٥ـ٣١٨
١٥	مأساة الحلاج	١٠٣ـ١٠٨	١٧١ـ١٧٦	٢٢٩ـ٢٣٠	٢٨٠ـ٢٨٥	٣١٩ـ٣٢٢
١٦	محاكمة الرجل	١٢٩ـ١٣٣	١٩٦ـ١٩٧	٢٨٧ـ٢٨٩	٢٣٥	٣٣٩ـ٣٤٠
١٧	مغامرة رأس المملوك	١١٧ـ١٢٤	١٩٣ـ١٩٥	٢٣٤ـ٢٣٥	٢٩٧ـ٢٩٩	٣٣٧ـ٣٣٩
١٨	المهرج	١٣٣ـ١٣٧	١٨٦ـ١٨٨	٢٣٦	٢٩٣ـ٢٩٥	٣٤٠ـ٣٤٣
١٩	ميسلون	٣٩ـ٤٢	١٦٢	٢١٠ـ٢١١	٢٥٢	٣٠٩ـ٣١٠
٢٠	يا سلام سلم	١٢٤ـ١٢٩	١٩٥ـ١٩٦	٢٣٧	٢٧٢ـ٢٧٤	٣٤٧ـ٣٤٩

المحتوى

المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر/أحمد زياد محبك . ـ ط. ١ . ـ دمشق : دار طلاس ، ١٩٨٩ . ـ ٣٧٣ص. ؛ ٢٥ سم .

١ ـ ٨١٢,٠٠٩ م ح ب م ٢ ـ العنوان ٣ ـ محبك

مكتبة الأسد

رقم الإيداع ـ ١٩٨٨/١١/١٢٧٤

رقم الاصدار ٣٩٢

هذا الكتاب

«يُعنى هذا البحث بظاهرة في التأليف المسرحي، هي اتخاذ التاريخ مصدراً. والمقصود بها ارتباط المسرحيات بالتاريخ، أيّا كان شكل هذا الارتباط، أو طبيعته، أو مستواه، كاعتماد المسرحية على شخصية من التاريخ، أو حدث، أو زمان، أو مكان، أو على ذلك كله، سواء أتقيدت بحقائق التاريخ كلها، أو بعضها، أم لم تتقيد.

«واختيرت الظاهرة في سورية ومصر، لما بينهما من تشابه فيها، يبلغ أحياناً درجة التماثل. ولم نُميز في أحد القطرين عن الآخر، فكلاهما يعانيان مشكلات واحدة. على الرغم مما يختص به كل قطر من ملامح تميزه، ولكنها لا تفصله عن أي قطر آخر من أقطار الوطن العربي، فهي كالملامح المختلفة في الأشقاء، تمنح كل واحد ما يميزه، ولكنها لا تلغي انتمائهم إلى أرومة واحدة.

«واختيرت للبحث مرحلة، لتحديد زمانه، تمتد من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٧٥ م، وهي ذات عهود متعددة، مرت بها الظاهرة في أشكال مختلفة من التطور، وعالجت في أثنائها قضايا عدة.

«ولقد تم انتقاء أمثلة من تسعة نصوص لثمانية مؤلفين من سورية، وأحد عشر نصاً، لعشرة مؤلفين من مصر، تتيح إمكان السبر والتحليل، وتتجنب الرصد السريع، والمسح الشامل، وروعي فيها إمكان تمثيلها معظم ما في الظاهرة من قضايا وأشكال واتجاهات. وتناول البحث الظاهرة من جوانب ثلاثة: الموضوعات، والرؤية، والفن».

المؤلف

من المقدمة

